

دار الفكر اللبناني
موسوعات الوافي بالمعلومات
الموسوعة
الموسيقية الشاملة
القسم النظري
١





للطباعة والنشر

كورنيش بشارة الخوري - بيروت - لبنان
هاتف: ٦٣٠٩٠٦ - ٦٣١٠٠٢ - ٦٣٠٧٥٧
ص.ب: ٤٦٩٩ أو ١٤/٥٤٩٠

الطبعة الأولى ١٩٩٤

مقدمة :

الموسيقى علم يخضع للأقيسة والنظريات كخضوع الهندسة والحساب والعروض . ترتبط هذه العلوم كلها بنظام يقوم على وحدة الحركة والسكون .

وكلمة موسيقى تعني عند اليونان ، كل ما له اتصال بالفن . وهي تدل عند البيزنطيين القدماء على معنى أشمل مما اتفق عليه المحدثون بدليل أن المعبودات التسع كانت تطلق على كل واحدة منهن كلمة «موسا» Mossa التي أصبحت بعد التحريف وزيادة «يقي» للدلالة على النسبة لفظ «موسيقى» .

نشأت الموسيقى مع الإنسان ، وإن زعم أفلاطون أنها إلّهية في ذاتها ونشأتها ومراميها . ولعل الطفل في المهد يناغي بنغمات تشغل ثلاث درجات من السلم الموسيقي ، وشوبنهاور هو القائل : العالم موسيقى مجسّمة . وجاء في كتاب صيني قديم : الموسيقى وثيقة الصلة بالخلائق الأساسية للناس ، حتى أن الجاهلي كان يحدو البكرة والناب .

يقول كومباريو : «الموسيقى نفثة صدر سرعان ما تمضي ، أو هي ذبذبة في الهواء . ولكن في هذه وتلك تتحدث روح بيتهوفن بما هو أفصح من الكلام . إنها القادرة على استحضار صورة من الحياة الاجتماعية ، والجنسية بل وبعض قوانين الطبيعة ، مع شيء أرقى وأسمى»[1] .

وانفرد فن الغناء باستعمال كلمة «موسيقى» وهو اسم المعبودة «موسا» ثم تسربت الكلمة إلى الأمم الأخرى على هذا الأساس فنطقت كل أمّة بالكلمة بحسب اصطلاحها

(١) محيط الفنون ، قسم الموسيقى ، دار المعارف ص ٢٥ .

اللغوي ، لكنها ظلت أقدم الفنون على الإطلاق .

ما أكثر الذين تقدموا بنظريات عن أصل الموسيقى (سبنسر ، نيتشه ، هاوزجر . . .) وكلها رجم بالغيب . فقد يكون ، بزعمنا ، مصدرها خرافات الإنسان وأساطيره والسحر وطقوسه أو محاكاة صدح الطير أو إيقاع الجسد ونبض القلب . والأسطورة الأم عند الشعوب هي أسطورة الخلق . ففي كل مرة يتحدث الإنسان عن أصل العالم وخلقه يأتي ذكر اللحن والترنيم فكأن يقول بأن الآلهة عندما أرادت الإبداع أطلقت زفرة أو سعلت أو غنّت أو عزفت على آلة موسيقية .

ففي مصر القديمة مثلاً : توت ، رب اليراعة واللحن والرقص ، يبدأ الخلق بالتصفيق وبضحكات سبع يخرج من كل منها إله ، ثم يضحك ست مرات تصدر عن كل منها مخلوقات وظواهر جديدة . وعندما تسمع الأرض الصيحة تزوم وتهزم ثم تميد فيتفجّر منها الماء . كذا سوّى القدر والعدالة والكاوالبا . ثم تضحك الروح وتبكي إذ ترى رائعة النهار ، صفر توت وينحني نحو الأرض ليخلق التنّين ، مصدر المعرفة . وعندما يرى توت التنين ينبس نبسة ، فيخرج مخلوق شاكي السلاح ، يلقي الرعب في قلب توت ، فيرنو نحو الأرض ، ويترنم بلحن مؤلف من ثلاث نغمات : ياو ! ومن أصداء النغمات الثلاث ، يتجلى الرب ، خالق الكل . ومن أساطير الهند ، في كتاب «الساندوجيا» ، أن العالم خلق من مقطع واحد : أوم ! هو أصل التنفس ، وفن الغناء «سامان» . والسامان جوهر الوزن الشعري ، والوزن الشعري جوهر الكلام ، والكلام جوهر الإنسان . ونقلاً عن الطبري : «حدثنا مبشر الحلبي عن أرطاة بن المنذر ، قال : سمعت ضمرة يقول: إن الله خلق القلم ، فكتب ، ما هو خالق ، وما هو كائن من خلقه ، ثم إن ذلك الكتاب سبح الله ومجده ألف عام ، قبل أن يخلق شيئاً من الخلق» .

وقال المسعودي في «مروج الذهب»: وكان من شريف ما تركته اليونانية المعرفة بعلم الموسيقى ، لأنه غذاء للنفس ، ومطرب لها وملهيها ، نبتهج من سماعه ، ونحنّ إلى تأليف أوضاعه ، قد نطقت الحكمة بشرفه ، ونبهت على نفاسة محله ، فقال الإسكندر (الأفروديسي) : من فهم الألحان استغنى عن سائر اللذات . وقالت الفلاسفة : إن النغم فضيلة شريفة كانت تعذرت عن النطق ، ليست في قدرته ، فلم يقدر على إخراجها ، فأخرجتها النفس ألحاناً . فلما أظهرتها ، سرت بها ، وعشقتها ، وطربت لها» .

وبعد ، فقد آن لنا أن ننتقل من الخرافات والرجم بالغيب إلى الحقيقة التي تعترف بفضل اليونان في ذلك .

أما فن الموسيقى ، فهو ينحصر في علم العزف على الآلات الموسيقية ، وعلم الغناء بموجب الأوزان الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفاً من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها ولو اختلفت في أنغامها .

والموسيقى النظرية هي علم أصول الموسيقى وقواعدها ، ومن أصول هذا العلم ؛ معرفة تركيب الألحان والأوزان وأحكام صياغتها ، والتدوين الموسيقي الذي بدونه ، في هذا العصر ، يصعب الوصول أو التعرّف إلى الموسيقى معرفة صحيحة . أما أهمية التدوين فتتمثّل في إمكانية تحقيق هذه اللغة وتجسيم الأصوات بأحرف تسمّى (النوتة) هذه الأحرف التي تستطيع نقل العنصرين الجوهرين لكينونة الموسيقى الصوت والزمن (الميزان) .

فالصوت تدوّنه أحرف النوتة وتحدد طبقاته ، والزمن له اصطلاحات كتابية تحدد مقاديره . العناصر التي تتألف منها النوتة هي :

١ ـ المدرج الموسيقي .
٢ ـ العلامات الموسيقية (النوتة) .
٣ ـ المفاتيح الموسيقية .
٤ ـ علامات الوقف (الصمت) وما يتبعها من علامات اصطلاحية .
٥ ـ علامات التحويل والأبعاد الصوتية التي توجد بين صوت وآخر .

أما العلامات الاصطلاحية الباقية التي هي بمثابة الفتحة والكسرة والضمة والشدة وغير ذلك فهي على الوجه الآتي :

ـ الاسم والشكل الكتابي (للنوتة) .
ـ نسبة هذه العلامات .
ـ رأس العلامة وذيلها .
ـ اتجاه ذيل العلامة .
ـ كتابة النوتة على الأسطر الإضافية .
ـ علامة الأوكتاف .

ـ وصل أجزاء العلامات .
ـ علامة النقطة .
ـ الوصلة (أو قوس الاتصال) .
ـ الزغردة أو الترعيد .
ـ إشارة الابتداء والانتهاء .
ـ الإرجاع .
ـ الاستمرار .
ـ الاختصار في التكرار .
ـ التقطع .
ـ الحلية أو الزخرفة .
ـ أقيسة السرعة والبطء بحسب درجات المترونوم[١] .
ـ إشارات الإيقاع لضبط الوقت .

ـ أسلوب الأداء ، وهي علامة اصطلاحية مستحدثة ، تستعمل لضبط وتحسين الأداء الصوتي وزخرفته الذي يراعي فيه مدلولها .

وخلاصة القول : هو أن في العالم آراء كثيرة تتناحر حول تأريخ الموسيقى ، لكنها اتفقت على أنها خلقت مع الإنسان ووجدت يوم وجوده ورافقته . وعلى هذا الأساس ، نرى بأننا إذا عالجنا الآلات الموسيقية في بحوثنا واعتمدناها في الوصول إلى ما نرمي إليه من الإطلاع الدقيق الصادق على تطورات وتاريخ نشوء السلم الموسيقي ، فربما نكون قد أصبنا كبد الحقيقة ووصلنا إلى الغرض والقصد . ويعتبر في هذا السياق أن حنجرة الصوت البشري هي الآلة الموسيقية الأولى التي اكتشفها الإنسان البدائي . وتلا هذا الاكتشاف ابتكارات عديدة تطورت مع الزمن وارتقت حتى بلغت في عصرنا حدود الكمال أو كادت أن تلامسه . وعلى الرغم من التطورات التي تعاقبت على مرّ الأجيال فإن الحنجرة البشرية ظلّت تتربع على عرش الآلات وتحتفظ بمكانتها الأولى . ولعل السبب في ذلك يعود إلى الميزة التي يختص بها الإنسان وهي التعبير باللحن والكلمة معاً

(١) المترونوم آلة أوجدها الألماني ليونارد مايلتسل Leonard Maeltcel ولد في مدينة راتسبون ،موقعها على نهر الدانوب . توفي سنة ١٨٥٠ في فيينا .

من ناحية ، ولكون الآلة التي صنعتها وأبدعت في ضبط أوتارها يد الخالق من ناحية أخرى .

بالصوت البشري يستعين كل من المؤلف الموسيقي والملحن والمطرب . فالمؤلف والملحن فإنهما يستعينان بالصوت لدمدمة الألحان عند صياغتها ، ولا يشترط في هذه الحال أن يكون الصوت جميلاً ، في حين أن نجاح المطرب يرتكز قبل كل شيء على روعة وسحر الصوت وفي جميع الحالات يجب تربيته ورعايته .

أما اكتشاف السلم الموسيقي الأول ، فإن عدم وجود مراجع تاريخية أو أدلة أثرية واضحة ، جعل العلماء والمؤرخون يرجحون أن الإنسان القديم بدأ بالتعرف إليه عن طريق القصبة أي (الشبابة) ، وبالتالي هي أول آلة موسيقية أوجدها الإنسان ولا شيء سواها .

ويظن العلماء أن طريقة اكتشاف الإنسان لهذه الآلة كانت صدفة . ثم اتضحت لديه تدريجياً على توالي الأيام . وأول الأمر كانت قصبة تخرج بطبيعة حالها البدائي من ثقبيها أي رأسها وآخرها ، صوتاً واحداً ، نفخ فيها الإنسان عفواً وهو غير عالم بنتيجة عمله ولم يخطر على باله إخراج الصوت منها . أما وقد سمع الصوت واستحسنه فأراد الاستزادة فجعل ثقباً آخر في وسط القصبة . وسمع من هذا الثقب صوتاً آخر فاستعذب ذلك وكان أن تمّ له بعد فترة ما لم يكن بالحسبان في أول الأمر . وهكذا راح الإنسان يركز ثقوبه ويدرسها وينظمها ليخرج منها أصواتاً أجمل وأدق .

لا يوجد خلاف على أن معرفة الخلفية الثقافية للموسيقى تمثل عاملاً مهماً في إثراء الخبرة التي يكتسبها المستمع . وهذه الخلفية ترتبط بثقافة كل من العصور الموسيقية وحضارتها . فتتحدّد بذلك وتتضح الأساليب والمفاهيم . . وينمو الذوق ويطرد .

حتى نتفهم ونحس بأساليب العصور الحديثة ، لا بدّ لنا من العودة إلى الجذور التي نمت وانبثقت عنها هذه الأساليب . لذلك فإن أي دراسة ، ولو بسيطة لموسيقى الحضارات القديمة ، وموسيقى العصور الوسطى مثلاً ، تمثل ضرورة ثقافية وفنية ، فالتاريخ يعيد نفسه ، والإنسان هو التاريخ في أجيال متعاقبة فالموسيقى والفن والإنسان والتاريخ وحدة لا تتفرّق ولا تتجزأ .

لذا كان من الواجب علينا أن نستعرض في موسوعتنا بدايات الموسيقى ، فنكتفي

بالنظريات المهمة والأساسية في هذا الجزء ، على أن يلحقه أجزاء أخرى نتناول فيها مختلف الخصوصيات الموسيقية عند كل حضارة على حدة . لم نأتِ بفتح جديد في هذا السفر ، بل توكأنا كما توكأ غيرنا على مصادر عديدة في غير لغة . يكفينا من هذا العمل أننا حاولنا أن نجمع تراث بدأت غيمات المدنية المملؤة بغبار المصانع تطمسه وترميه في بئر الإهمال . ونحن نأمل في ما سعينا أن يهدينا المولى إلى السبيل السويّ .

أهمية النوتة

في أيامنا هذه أصبحت الموسيقى ترمز إلى فن العزف على الآلات الموسيقية ، وإلى الغناء المبني على أساس اللحن المؤلف من النغم والإيقاع .

والموسيقى قسمان : ـ الأول هو الموسيقى النظرية أي علم أصول الموسيقى المبني على قواعد أهمها معرفة تركيب الألحان وصياغة الأوزان وتدوينها .

ـ والقسم الثاني هو قراءة النوتة الموسيقية المدوّنة إمّا غناءً وإمّا عزفاً بواسطة إحدى الآلات الموسيقية .

والتدوين الموسيقي هو لغة الأصوات ، لأن الموسيقى تكتب مثلها مثل جميع اللغات ، ويتم تدوينها بواسطة أحرف كتابية تسمّى (النوتة) التي تكتب للحفاظ على اللحن . وتتكوّن النوتة من عنصرين أساسيين هما : الصوت والزمن .

١ ـ الصـــوت :

الصوّت هو مما ينشأ نتيجة اهتزاز الأجسام الرنانة أو اهتزاز الأجسام الصلبة أو السائلة أو الغازية بحيث تحدث تموّجات تنقل بواسطة الأثير أو السوائل أو الأجسام الصلبة وخاصة المعدنية منها ، إلى الأذن ، حيث ينقلها السمع إلى الدماغ الذي يميّز بينها . إلاّ أن طبيعة الصوت هي ذبذبات يختلف عددها في الثانية باختلاف مصدر هذا الصوت . فإذا كان عددها قليلاً في الثانية يكون الصوت غليظاً وإن زاد هذا العدد أكثر فأكثر فتزداد حدّة الصوت إلى أن يصبح حاداً . فالأوتار المسترخية تحدث عادةً أصواتاً غليظة ، بعكس الأوتار المشدودة التي تحدث أصواتاً حادّة ، أي عالية ورفيعة .

إلاّ أن هنالك أصوات تستسيغها الأذن ويرتاح إليها السمع ، وهي تلك التي تتميّز

بقيمتها الموسيقية . وهذه الأصوات تسمى الأصوات الموسيقية أو النغمات . ويعني بها كل ذبذبة صوتية كان عدد اهتزازاتها يتراوح بين ٣٢ هزّة في الثانية و ٨٢٧٦ هزة في الثانية . وما تعدّى ذلك لا يحسب صوتاً موسيقياً .

يختلف وقع الصوت الموسيقي في الأذن وذلك لاختلاف أنواعه . وأهم الخصائص التي تميز وتحدّد الصوت الموسيقي هي طنينه ورنينه . فطنين الصوت هو مدّة امتداده ووجوده مسموعاً . ورنينه هو الطبقة الصوتية التي تميّز حدّة الصوت أو غلظه .

وبما أن مصادر الصوت يمكن أن تكون حيوانية أو غير حيوانية فإن الصوت يتكون من نوعين :

الصوت الحيواني والصوت غير الحيواني .

فالصوت الحيواني يمكن أن يكون مصدره النطق بواسطة إنسان وإمّا غير النطق وهو ما يميز أصوات الحيوانات . وصوت الإنسان يمكن أن يكون غير كلامي كالبكاء والضحك أو كلامياً ناتجاً عن التهجئة .

والصوت غير الحيواني قد يكون طبيعياً كصوت عناصر الطبيعة من رعد وعواصف وهدير أمواج وغيرها وإمّا آلياً وهو ما تخرجه الآلات الموسيقية بواسطة اهتزاز الأوتار أو اهتزاز الهواء كالمزامير والنقارات وغيرها .

سواء كانت هذه الأصوات حيوانية أم غير حيوانية فإنها تطلق على شكلين : منفصلة أو متصلة .

فالأولى يتخلّل إخراجها أزمنة سكوت بعكس الثانية التي تتعاقب بدون توقف .

إن أكثر ما يهمنا من الأصوات المذكورة أعلاه هي الأصوات البشرية وهذه الأصوات تختلف من شخص إلى آخر وقد أطلقت على الأصوات البشرية أوصاف مختلفة نذكر منها[1] :

تناسبها مع الأجزاء ، فيخرج من الصوت إلى نصفه أو إلى ثلثه أو جزء من

---

(١) سليم الحلو ـ الموسيقى النظرية ـ دار مكتبة الحياة ـ بيروت ـ ١٩٧٢ . ص ١٥ .

كذا منه بحسب ما يكون التنقل مناسباً على ما حصره أهل الصناعة، فإذا كانت الأصوات على تناسب في الكيفيات كما ذكره أهل تلك الصناعة كانت ملائمةً ملذة ، ومن هذا التناسب ما يكون بسيطاً ، ويكون الكثير من الناس مطبوعاً عليه لا يحتاجون فيه إلى تعليم وصناعة ، كما نجد المطبوعين على الموازين الشعرية وتوقيع الرقص وأمثال ذلك ، ويسمي العامة هذه القابلية بـ (المضمار) وكثير من القراء بهذه المثابة يقرأون القرآن فيجيدون في تلحين أصواتهم كأنها المزامير فيطربون بحسن مساقهم وتناسب نغماتهم ، ومن هذا التناسب ما يحدث بالتركيب ، وليس كل الناس يستوي في معرفته[1] ولا كل الطباع توافق صاحبها في العمل به ، وهذا هو علم التلحين الذي يتكفل به علم الموسيقى» .

٢ ـ صفة أنواع الأصوات البشرية :

وضع العرب للأصوات العربية الحسنة والقبيحة أوصافاً توصف بها ، وهي على أنواع كثيرة مختلفة ، ولكل نوع منها أسماء :

فالصوت الشجي : أحسن الأصوات وأحلاها وأصفاها وأكثرها نغماً .

والمخلخل : الصوت العالي الحادّ النغم بحلاوة وجهارة .

والمصهرج : الصَيِّت الثقيل بلا ترجيع ولا نغمة .

والخادمي : ما كان غريب الموقع كأصوات العبيد والخصيان .

والجهير : ما تسميه العامة بـ (الجهوري) وهو الغليظ الذاهب في الأسماع .

والأجشّ : الجهير ببحة مليحة ونغمة مفخَّمة .

والناعم : الصوت المليح الموقع الصافي النغم .

---

(١) إن ما يعنيه العلامة ابن خلدون من عدة أجيال، اصطلح الأوروبيون اليوم على جمعه بلفظة واحدة هي : Tempérament وتفسيرها كما جاء في عدة قواميس هو : تكوين مزاجي خاص منوط بكل شخص يضبط المقاييس بالفطرة ، أو تكوين الطبع ، الخُلق . الجُبُلَّة . المزاج . السجيّة . الشيمة . المشرب . الطبيعة . أو المقياس الصحيح المضبوط ، ويعنوا بها أيضاً معرفة أو إدراك تغيير بسيط في الآلات ذات الأصوات الثابتة ـ كذلك تغيير في الأصوات المحوَّلة التي تعطينا الدييز # والبيمول ♭ حتى يحصل هذا التغيير .

فكلمة Tempérament إذاً ، توجز كل ما يرمي إليه ابن خلدون .

والأبَح : على ثلاثة أوجه ، فقد يكون أبح خلقة أو من علة أو من تعب ، وهو خلقة أحسن .

والكرواني : الذي يشبه أصوات الكروانات دقة وصفاءً وتسلسلاً .

الزوايدي : الذي تكون نغمته زائدة عن مقادير طبقة الغناء ، أو مرتفعة عن الوتر .

المقعقع : الذي يشبه كلام البادية بلا حلاوة .

المصلصل : الدقيق اليابس المجيد بغير شجى ولا طلاوة .

الصرصوري : الدقيق الحاد القبيح الموقع .

المرتعد : الذي كأنّ صاحبه مقرور بالحمى .

الأغن : الذي فيه الغنَّة والحلاوة والنغم .

الرطب : ما كان كالماء الجاري بلا كلفة وفيه حلاوة .

الصَيَّاحي : الذي ينفر عن الوتر إلى زيادة أو نقصان .

اللقمي : الذي كأنَّ في فم صاحبه لقمة من الطعام .

الأملس : المعتدل الصافي الخالي من النغم والترجيع .

المظلم : الذي ليس فيه نغمة ولا يكاد يسمع .

الدقيق : الذي يضعف ويكاد يخفى .

السغب : الذي يصفو مرة ويسغب أخرى ولا يخلص نغمة .

الصدي : الذي يكون فيه ما يعطي نغمة ويكدرها .

المختنق : الذي كأن صاحبه يختنق ، ويكثر (تنحنحه) .

المغتصّ : الذي يمتنع بلع ريقه ويتغير فيه الغناء أو يتقطع .

الأخنّ : الذي كأن أنف صاحبه مسدود .

الرخو : الذي يتعجن فيه النغم ويتفرع .

الميلبل : الذي تختلف فيه النغم وتزول عن أماكنها .

النابي : الذي ينبو عن الأصوات في المراسلات .

القطيع : الذي لا يكاد يسمع بالجملة .

التصبيح : وهو فتق الحلق عن الوتر وخروجه عنه إما إلى الزيادة أو النقصان ، فمن هذا الخروج ما يكون في الصوت من أوله إلى آخره ، ومنه ما يكون في المواضع الشديدة ، ومنه ما يكون عند الابتداء أو عند الانتهاء أو في موضع وربما كان في

الكلام ، وقد يكون هذا في المولد والطبع وقد يكون عن علة وربما كان من جهل المعلمين فيكون في المعلم مثلاً شيء من هذا فأعدى المتعلم ، وكذلك الخروج عن أحكام الإتزان في الإيقاع فهو يعدي ، كذلك الانقطاع عن الغناء فإنه يضعف الصوت ، كذلك الخوف والعجلة والارتعاش كل هذا يعدي كما تعدي الأمور الحسنة المطربة ، والمغني إذا ألف عادة يصعب انقلاعه عنها ، وربما لم ينقلع ولا يدري أحد عللها وأسماءها ولو علم لما استحسن منها القبيح واستقبح المستحسن ، هذا ما ورد عن الموسيقيين الفطريين القدماء .

إن الصوت هو ميزة من الميزات التي يختص بها كل كائن بشري ، كلون عينيه وشكله وهو صفة ثابتة لا تتغيّر . إلاّ أن هناك ما يعدّل قليلاً بحسن الصوت أو قبحه وهو ما ينتج عن نوع الطعام والشراب الذي يتناوله صاحبه .

أما أهم العوامل والأطعمة والسوائل التي تساهم في تحسين الصوت البشري فهي : النوم ـ الرياضة ـ الهواء النظيف ـ الصحة الجيدة ـ التمرين المستمر على الغناء خاصةً عند الصباح وقبل تناول الفطور ـ عدم استعمال طبقات صوتية حادة ومستعصية أثناء التمرين ـ تناول البقول المسلوقة والأمراق الدسمة والبيض واللحوم واللبن والأطعمة الحلوة ـ والأطعمة المالحة (فقط للأصوات البلغمية) ـ تناول الأشربة كالماء الحار وشراب البنفسج واللوز والغرغرة بماء السفرجل وماء الشعير وماء العنب ورب السوس وعوده . كذلك مص قصب السكر والسكر نبات وشراب التوت والحليب البارد والليموناضة والخمرة المعتقة والزبدة مع الحليب والحليب مع الشوكولاته .

ومن العوامل التي تضرّ بالصوت وتقلل من حسنه هي :

التعب والسهر الكثير والإفراط في الشرب وعدم التمرين على الغناء والسكن في أماكن غير صحية ، والتدخين والحشيش والماء البارد والمآكل المقلية . كما يجب الابتعاد قبل الغناء عن تناول المخللات والبلح والسفرجل والتفاح . والإجاص والخس والتعرض للهواء البارد[١] .

---

(١) سليم الحلو ـ الموسيقى النظرية ـ دار مكتبة الحياة ـ بيروت ـ ١٩٧٢ ص : ١٦ ـ ١٧ .

٣ ـ الزمـــن :

الزمن هو مدة امتداد الصوت والوقت الذي يستغرقه . ويرمز إليه باصطلاحات كتابية تحدّد مقدار هذا الوقت .

التدوين الموسيقي : إن معرفة الصوت الذي يجب إخراجه والزمن الذي يجب أن يستغرقه هذا الصوت ، تتم بواسطة التدوين الموسيقي أي بكتابة النوتة الموسيقية التي تتألف من العناصر الآتية :

١ ـ المدرج الموسيقي .
٢ ـ المفاتيح الموسيقية .
٣ ـ العلامات الموسيقية .
٤ ـ علامات التحويل .

بالإضافة إلى اصطلاحات تكتب على المدرج الموسيقي وهي :

١ ـ نسبة العلامات الموسيقية .
٢ ـ رأس العلامة الموسيقية وذيلها .
٣ ـ اتجاه ذيل العلامة الموسيقية .
٤ ـ الأسطر الإضافية .
٥ ـ علامة الأوكتاف .
٦ ـ الحواجز التي تحدد المازورات .
٧ ـ وصل العلامات الموسيقية .
٨ ـ النقطة .
٩ ـ الوصلة .
١٠ ـ الزغردة والترعيد .
١١ ـ إشارات الابتداء والانتهاء والإرجاع .
١٢ ـ الاختصار في التكرار .
١٣ ـ التقطّع .
١٤ ـ الحلية أو الزخرفة .
١٥ ـ أقيسة السرعة والبطء .
١٦ ـ إشارات الإيقاع .

١٧ ـ أساليب الإداء .

وقبل أن نشرح كل هذه العناصر والإصطلاحات وكيفية كتابتها واستعمالها في التدوين الموسيقي الحديث لا بد من الرجوع إلى أصل الموسيقى والتكلّم على موسيقى الشعوب القديمة من خلال تاريخها وسلالمها وآلاتها .

أ ـ المدخل إلى تاريخ الموسيقى :

من الصعب جداً معرفة أصل الموسيقى وتاريخ بدايتها عند الشعوب لأن ذلك يحتاج إلى تحديد ظهور الآلات الموسيقية . ولكن من المؤكّد والمسلّم به أن الإنسان القديم ، عندما احتاج إلى استعمال الآلات الموسيقية لتقديم الموسيقى إلى الموتى كالنواح وتأدية الأنغام الحزينة ولتقديم الابتهال والتكريم للآلهة وللتعبير عن شعوره في كل المناسبات الأخرى ؛ لم يجد في بادىء الأمر سوى الآلات القرعية التي رافقت الموسيقى البدائية ، وذلك من خلال ضربات الصخور أو الأخشاب وهو ما يعرف بالإيقاع . بعدها اكتشف الصوت الذي تحدثه القصبة المجوّفة أو عظمة ساق إنسان من جراء مرور الهواء في داخلها إما بواسطة العواصف والرياح وإمّا بواسطة النفخ الذي يحدثه الإنسان . كذلك كان الصوت الذي يطلقه الوتر في الصيد عندما يشد إلى القوس بداية اكتشاف الآلات الوترية . كل هذه الآلات البدائية ظهرت في العصر القديم أي حوالي ثلاثين ألف سنة قبل المسيح .

إلاّ أنّ الباحثين الذين بحثوا ونقبوا عن أصل الموسيقى ، لم يتفقوا على نتيجة واحدة . فبعضهم زعم أنّ أصل الموسيقى هو من الهند ، والبعض من بابل مدينة السحر والجمال والعجائب ، وآخرون زعموا أنها نشأت في مصر بلاد الحضارات وآخرون قالوا أنها ظهرت عند السحرة والمشعوذين ومن موسيقاهم ولد الغناء والإيقاع والنظريات الموسيقية . وبما أن مصر وبلاد فارس وبابل هي أول البلدان التي تميّزت بوجود السحر فيها ، فإن الموسيقى نشأت في هذه البلدان وانتقلت بعدها إلى اليونان ثم إلى بقية الأمم والشعوب .

إن تضارب آراء الباحثين لا ينفي القول بأن الموسيقى كالشعر ، وجدت مع وجود الإنسان في العصور القديمة ، كما أنها لم تكن فناً مهذباً أو علماً قائماً بحد ذاته ، بل كانت عشوائية لا تخضع لأية قاعدة أو قانون بل تطورت وارتقت مع الإنسان كغيرها من

العلوم والاكتشافات . ولكي تسهل علينا دراسة موسيقى الشعوب ، ينبغي الرجوع إلى أولى الآلات الموسيقية التي كانوا يستعملونها وإمكانياتها ، ليصار إلى اكتشاف السلالم الموسيقية الخاصة بها ، لأنه يستحيل علينا دراسة موسيقى أي شعب من الشعوب إلاّ من خلال سلّمه الموسيقي . فمن الآلات تعرف السلالم الموسيقية التي تظهر درجة الرقي التي وصلت إليها الموسيقى عند كل من الشعوب القديمة .

ولأنّ أصل الموسيقى مجهول التاريخ لا بد لنا من الاستنتاج الذي هو طريقة علمية معتمدة في العلوم كافةً . وعليه نرى أن معظم العلماء والمؤرخين قد أجمعوا على أن حنجرة الإنسان هي الآلة الأولى التي أطلقت الصوت الأول وذلك لاختلاف طبقاتها الصوتية ، ولا شك بأن ضبط هذا النغم الصادر عن حنجرة الإنسان ، بزمن معين قد تم بواسطة أولى الآلات الإيقاعية وهي الأكف . ثم تمّ بعد ذلك اكتشاف الآلات السهلة والبسيطة التركيب وهي الآلات البدائية من وترية كقوس النبل ، ونافخة كعظم ساق الإنسان أو القصبة وذلك بطريقة الصدفة .

كما أن هناك إجماع من قبل المؤرخين على أن السلّم الموسيقي قد تمّ اكتشافه عن طريق القصبة ، وذلك بصورة تدريجية . فالقصبة الفارغة وغير المثقوبة تخرج صوتاً واحداً نتيجة مرور الهواء بداخلها . أما إذا ثقب وسطها ، فإنها تخرج صوتاً آخر أثناء مرور الهواء فيها ، وكلما زاد عدد الثقوب ازداد عدد الأصوات الممكن إحداثها . إلاّ أن هذه الأصوات كانت غير مهذبة حتى تغيرت مواضع الثقوب ، وتحسّنت إلى أن وصلت إلى ما هي عليه اليوم. وقد استغرق ذلك مدة طويلة من الزمن قبل أن أصبحت متناسبة لتخرج أصواتاً متآلفة ومنسجمة إذ أصبح بإمكان القصبة إعطاء أصوات السلم الموسيقي بأكملها من القرار إلى الجواب وهو ما يسمونه في أيامنا هذه الأوكتاف (Octave) .

وما يؤكد أن القصبة هي من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان القديم ، هو وجودها على نقوش الآثار المصرية القديمة أي منذ حوالى ستة آلاف سنة قبل المسيح .

وهناك الكثير من القصبات القديمة الموجودة في دور الآثار وأكثرها يخرج الأصوات الآتية : دو ـ ري ـ فا ـ صول ـ لا .

كما أن القصبة قد وجدت قديماً عند اليونان ، وكان سلمهم الموسيقي مؤلفاً من

أربعة أصوات فقط هي : مي ـ فا ـ ديز ـ صول ـ سي . وهذه النغمة كانت تسمّى عندهم (فريجي) ومخترعها هو هياجينوس بواسطة ثقوب القصبة . ثم ما لبثت أن تطورت لتعطي سبعة أصوات هي : مي ـ فاديز ـ صول ـ سي ـ دوديز ـ ري إضافة إلى جواب مي لتصبح ديواناً كاملاً Octave مؤلفاً من ثمانية أصوات لأن كلمة أوكتا (Octa) تعني ثمانية .

أما إذا أردنا التكلم أيضاً على الآلات الوترية فهي كذلك قديمة العهد وقد عثر على أقدم آلة وترية أثناء القيام بالحفريات في مدينة (أور) الكلدانية القديمة، وهذه الآلة هي قيثارة (سومر) . وقد وجدها السير لناردوولي عالم الآثار البريطاني سنة ١٩٢٧ م وبعد التدقيق والبحث من قبل العلماء لمعرفة تاريخ صنعها تبين أن عمرها يبلغ حوالي ٤٥٠٠ سنة . كما أن أقدم آلة وترية هندية قد عثر عليها هي آلة تشبه الرباب ذات وترين من شعر الماعز أو ذيل الحصان ومن أمعاء الغزلان أو الغرس وهي (رافا نسترون) وقد استعملت في عهد (راقا) ملك سيلان منذ حوالي ٥٠٠ سنة قبل المسيح كذلك عثر في الصين على آلة رباب تسمّى (هوشي) وهي آلة قديمة العهد .

والجدير بالذكر أن الآلات الوترية اكتشفت في عهد هياجينوس اليوناني وكان لها الأثر الكبير في تطوير وتحسين السلّم الموسيقي وذلك لما تتمتع به هذه الآلات من قدرة ليس على إعطاء المسافات الصوتية كاملةً فحسب ، بل على تجزئتها لتعطي نصف المسافة الصوتية وثلثها وربعها وثلاثة أرباعها . وبواسطتها تم ترقية السلم الموسيقي وائتلاف أصواته بشكل رياضيّ وفنيّ لم يكن متوافراً في الآلات غير الوترية .

إن أقدم شبابة عثر عليها كانت تطلق الأصوات الآتية :

دو ـ ري ـ فا ـ صول ـ لا أي بالعربية راست ـ دوكاه ـ جهاركاه ـ نوا ـ حسيني . أمّا الشبابات التي عثر عليها في أكوسيا والهند والصين فهي متشابهة وتبين من طبيعة الأصوات التي كانت تطلقها أن تلك الشعوب التي كانت تستعملها ، لم تتوصل إلى اكتشاف السلّم الموسيقي الكامل . ولا شك أن الآلات الوترية جعلت الموسيقى تتطور إلى أن أصبحت علماً قائماً بحدّ ذاته وذلك بعد أن اكتشف مبدأ الجنس وهو القاعدة التي اعتمدتها جميع الأمم أساساً في تكوين سلالمها الموسيقية .

ب ـ السّلّم الموسيقي :

إن مدى تطور الموسيقى عند أي شعب من شعوب العالم ، يظهر في تطوّر سلّمه الموسيقي . لأنّ كل أمة لها سلّم موسيقي خاص بها وعلى أساسه تبني موسيقاها . فكما أن الأحرف الهجائية هي الطريقة الوحيدة التي تكتب بها اللغة ، كذلك فإن السلّم الموسيقي هو السبيل الوحيد لكتابة الموسيقى ودراستها . فعلى طالب الموسيقى دراسة سلّم أمّته الموسيقي والإلمام بسلالم بقية الأمم لكي يستطيع المقارنة والاستفادة والاقتباس والتأثّر .

إلّا أن السلالم تختلف اختلافاً أكيداً في التركيب والتكوين شأنها شأن اللغة واللهجة وذلك نظراً لما بين الشعوب من اختلاف في الزوق والطبيعة . لذلك نرى أنه لا بد من التكلم على السلم الموسيقي القديم عند كل من الشعوب القديمة لتحديد خصائص موسيقاه ومدى تطورها عبر العصور إلى أن أصبحت على ما هي عليه اليوم .

الفصل الأول : سيرورة الموسيقى

أولاً : الموسيقى في الصيّن :

إن الأمة الصينية هي من أقدم الأمم التي استعملت الموسيقى واهتمت بها . إلاّ أنها لم تستطع تطورها ، بل أبقتها على ما كانت عليه في بدايتها وذلك بسبب التقاليد الدينية والاجتماعية التي لم تكن تسمح بتطورها . ويجدر الذكر أن الصينيين هم الذين استنبطوا في النظريات الموسيقية فنّ قاعدة دائرتي الخامسات والرابعات والتي أعجب بها الفيلسوف العربي «الفارابي» وبنظامها واستطاع أن يخرج بواسطة هذه القاعدة أكثر من ألف وأربعمئة نغمة موسيقية . كذلك برع الصينيون باستنباط فن الموازين الموسيقية واخترعوا لذلك الكثير من الآلات المختلفة عن الآلات المستعملة عند الشعوب الأخرى .

ولأن الصينيين كانوا يهتمون كثيراً بالموسيقى ، فقد ربطوا بها الكثير من أمور حياتهم كالخير والشرّ والحب والبغض والعدل . . . وكانوا يعتقدون أنه إذا حصل خير ، فلأنّ القواعد الموسيقية سليمة ، وإذا أصابها أي خلل أو خطأ ، فإن شراً ما سيحصل بينهم . كذلك ربطوا الموسيقى بالدين والتربية والأخلاق والقيم والعناصر والألوان والأطعمة . وهذا يظهر من تسمية أصوات سلّمهم الموسيقي الذي كان قديماً سلّماً خماسياً .

فالصوت الأول سمّي (كونج) ومعناه الإمبراطور ، وهذا الصوت يقابل نوتة (فا) المعروفة في السلم الحديث .

الصوت الثاني سمّي (شنج) أي رئيس الوزارة ، ويقابل نوتة (صول) .

الصوت الثالث ويدعى (كيو) وتعني الرعية ، وهو ما يقابل نوتة (لا) .

الصوت الرابع سمّوه (تشي) وتعني شؤون الدولة ، وهذا الصوت يقابل نوتة (دو) .

الصوت الخامس واسمه (يو) أي مرآة العالم ويقابل نوتة (ري) .

ثم ما لبث هذا السلم الخماسي أن تطور وأصبح سلماً سباعياً مؤلفاً من سبعة أصوات ومن المؤكد أن هذا التطور قد استغرق مئات السنين . وهذه الأصوات السبعة ، تبدأ من كونغ (فا) إلى ينكونغ (مي) إضافة إلى الصوت الثامن الذي هو جواب كونغ (فا) وذلك لاكتمال الديوان . فتكون أصوات هذا السلم على الشكل التالي :

كونغ	شنج	كيو	بنتشي	تشي	يو	ينكونغ	كونغ
فا	صول	لا	سي	دو	ري	مي	فا

والملاحظ أن المسافات الصوتية التي تفصل هذه الأصوات عن بعضها هي الآتية :

بين أول درجة والثانية يوجد صوت كامل .
بين الدرجة الثانية والثالثة يوجد صوت كامل .
بين الدرجة الثالثة والرابعة يوجد صوت كامل .
بين الدرجة الرابعة والخامسة يوجد نصف صوت .
بين الدرجة الخامسة والسادسة يوجد صوت كامل .
بين الدرجة السادسة والسابعة يوجد صوت كامل .
بين الدرجة السابقة والثامنة يوجد نصف صوت .

ومن الملاحظ أيضاً أن المسافات الصوتية بين درجات هذا السلم بترتيبها المذكور أعلاه هي على نفس الترتيب في السلم الكبير المعروف حديثاً عند الإفرنج . فلو بدأنا من نوتة (دو) مكان الـ (فا) بنفس المسافات الصوتية لحصلنا على سلم (دو) الكبير المعروف عند الإفرنج بسلّم (دو ماجور) .

ثانياً : الموسيقى في اليابان :

نظراً للقرب الجغرافي والتقارب في الأصل والطبيعة والمناخ والتقاليد بين الشعبين الصيني والياباني ، فاليابان كالصين ربطت بين الموسيقى والدين والدولة والكون وغيرها ... فمن الناحية التاريخية يمكن اعتبار الموسيقى اليابانية من حيث التكوين والتطور ، شبيهة جداً بموسيقى الصين ، وبعض الروايات تجمع أن أحد ملوك اليابان القدماء عندما رأى شعبه متأخراً، أرسل إلى الصّين وفوده التي رجعت حاملة

معها العلوم كافة وأهمها الموسيقى . وبعضهم يقول إن موسيقى اليابان هي أقدم من الموسيقى في الصين . ولكن ما يهم هو أن السلم الموسيقي الياباني كالسلّم الصيني فقد كان قديماً خماسياً مؤلفاً من خمسة أصوات ويشبه بأصواته أصوات مجموعة المفاتيح السوداء الموجودة في ديوان واحد في آلة البيانو . وللأسباب التي ذكرناها سابقاً ، فإن موسيقى اليابان شديدة القرابة والشبه بالموسيقى الصينية ، ويكثر فيها استعمال الطبول والمصفقات والأجراس والآلات الإيقاعية والقرعية أكثر من استعمال الآلات الوترية وآلات النفخ .

ثالثاً : الموسيقى في الهند :

إن الهنود ، هم أكثر الشعوب اهتماماً بالموسيقى لدرجة التمجيد ، فمنذ القدم كانوا يحترمون الموسيقى ويقدسونها ، فقد أدخلوها في مراسم عباداتهم ودياناتهم ولا يزالون إلى وقتنا هذا يمجدون آلهتهم بالرقص والموسيقى . وقد كانوا يقيمون في هياكلهم احتفالات دينية يدخلون فيها رقصات سحرية . كما أنهم كانوا يعتمدون على موسيقى للتعبير عن شعورهم في شتى المناسبات المحزنة منها والمفرحة الدينية والمدنية من أعراس واستقبالات وتتويج ملوك وتدشين قصور إلى طقوس العبادة على اختلاف مناسباتها وأشكالها . كذلك يرى المهتمون بالتراث الهندي وجود الكثير من الكتب المملوءة بالأناشيد والمنظومات الشعرية الملحنة إضافة إلى الروايات التي كانت تمثل وتأخذ فيها الموسيقى نصيبها الأوفر من الاهتمام والإتقان .

وما يميز الموسيقى في الهند ، هو سلمها المميز والذي يحتوي مسافات صوتية تختلف عن المسافات الصوتية الموجودة في أي من سلالم الشعوب الأخرى . فلما كانت المسافات الصوتية التي تفصل بين درجتين متتاليتين في السلالم الموسيقية عند جميع الشعوب الأخرى ، مؤلفة من صوت كامل أو نصف الصوت أو ربعه أو ثلاثة أرباعه ، وجد في الموسيقى الهندية مسافات مختلفة عند هذه . كذلك فإن نغماتهم القديمة كانت مقسمة إلى أربعة أنواع .

النوع الأول : يحتوي على نغمات ثابتة ولا يوجد أي تغيير فيها .

النوع الثاني : يحصل فيه بعض التغيير .

النوع الثالث : يحتوي على بعض النغمات الناقصة .

النوع الرابع : كالثالث مع بعض التغيير .

وفيما يلي ، نموذج من نغماتهم المؤلفة من الأصوات التالية :

سا ري كا ما يا دها ني .

دو ري مي فا صول لا سي .

إلاّ أن المسافات الصوتية مختلفة عن تلك الموجدة في السلّم الأوروبي المعروف .

فبين الصوت الأول (سا) والصوت الثاني (ري) يوجد أقل من صوت .

وبين الصوت الثاني (ري) والثالث (كا) مسافة أقل من صوت .

وبين الصوت الثالث (كا) والصوت الرابع (ما) مسافة أقل من نصف صوت .

وبين الصوت الرابع (ما) والصوت الخامس (يا) مسافة أقل من صوت أي نفس المسافة الموجودة بين الصوت الأول والثاني .

وبىن الصوت الخامس (يا) والصوت الثالث (دها) نفس المسافة الموجودة بين الصوت الرابع والخامس .

وبين الصوت السادس (دها) والصوت السابع (ني) توجد مسافة أقل قليلاً من ثلاثة أرباع الصوت .

وقد تأثرت الشعوب المجاورة للهند بموسيقاها كشعوب بلاد فارس وتركستان والأفغان والأكراد وغيرها وكل هذه الشعوب استعملت السلم الهندي في ألحانها وطبقت النظريات الهندية في موسيقاها . كما أننا نجد في الموسيقى الهندية بعض التجاذب أي تغيير إحدى النوتات الموسيقية زيادةً أو نقصاناً بين الصعود والهبوط في السلم الموسيقي ، وهذا التغيير نعثر عليه في الموسيقى الغربية والعربية بل إنه موجود في الموسيقى الراقية ويسمّى الصوت المتحوّل الصوت الحساس (note sensible) .

ويعد أن تقدم السلم الموسيقي الهندي وأصبح راقياً مؤلفاً من سبعة أصوات هي :

سا ري كا ما يا دها ني

دو ري مي فا صول لا سي .

فقد قسّم إلى اثنين وعشرين مسافة صوتية إلاّ أن هذه المسافات المسماة (سروتي) مختلفة عن المسافات الموجودة في الموسيقى الغربية والشرقية والتي هي صوت كامل ونصف الصوت وربعه وثلاثة أرباعه .

أما بالنسبة للمسافات الصوتية التي تفصل بين الأصوات السبعة في السلم الهندي فهي ثلاثة أنواع .

النوع الأول : وهو المسافة المؤلفة من أربعة أبعاد .

النوع الثاني : وهو المسافة المؤلفة من ثلاثة أبعاد .

النوع الثالث : وهو المسافة المؤلفة من بعدين وهذا ما يظهر في الديوان التالي المؤلف من ثمانية أصوات تظهر فيه الأبعاد الموجودة بين جميع أصواته :

سا	٢٢	دو
	٢١	
ني	٢٠	سي
	١٩	
	١٨	
دها	١٧	لا
	١٦	
	١٥	
	١٤	
يا	١٣	صول
	١٢	
	١١	
	١٠	
ما	٩	فا
	٨	
كا	٧	مي
	٦	

٥

ري ٤ ري

٣

٢

سا ١ دو

رابعاً : موسيقى الأشوريين :

يقصد بالأشوريين الشعوب الأشورية والكنعانية والفينيقية والحيثية التي كانت تسكن قديماً في الشرق الأوسط أي بلاد ما بين النهرين وسوريا ولبنان وفلسطين . وكون هذه البلدان واقعة في منطقة عريقة في الحضارة والتاريخ ، فقد أثرت في جميع النواحي وخاصة الفنية في الشعوب المجاورة لها وخاصة شعوب غرب آسيا كالمصريين وشعوب شرق أوروبا كاليونان والرومان وغيرها من الممالك القديمة .

أما بالنسبة للموسيقى فإن تاريخ الموسيقى الأشورية يبدأ في منتصف القرن الثالث عشر قبل الميلاد وكان لا بدّ من ذلك نظراً لموقع بلدانهم الذي يتصلّ بالمدنية الموسيقية عند المصريين والفرس وما يسمى بالموسيقى العربية أي بشعوب شبه الجزيرة العربية .وإن أي تأثر أو انتشار لموسيقى هذه الشعوب لا يتم إلاّ من خلال انتشارها في البلدان الأشورية ، وما يؤكد ذلك هو تشابه الآلات الموسيقية الأشورية بالآلات المصرية التي هي أصل آلاتنا العربية ونواتها. ويظهر ذلك في الآثار التي اكتشفت في البلدان الأشورية وبلاد مصر بحيث ظهرت في البلادين نقوش ومنحوتات لآلات موسيقية تؤكد هذا التقارب ، هذا فضلاً عن أن الدولتين كانتا على اتصال دائم ومستمر بفعل الجوار والحروب والأسرى والاختلاط . وإن أهم الآلات الموسيقية البارزة عند الأشوريين مثل (الصنج) و (الهارب) تشابه إلى حدّ بعيد ما وجد من آلات في الآثار المصرية . وهذا ما يؤكد أن الموسيقى عند الأشوريين قديمة العهد وشبيهة بالموسيقى المصرية القديمة والأخرى العربية والفارسية التي سنتكلم عليها لاحقاً ، ولكن قبل الانتقال إليها لا بدّ لنا من الوقوف عند الموسيقى الكنعانية أو الفينيقية .

خامساً : الموسيقى الفينيقية :

إن اسم كنعان كان يعني في بادىء الأمر الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط

وغرب فلسطين ثم أصبح يشمل فلسطين وقسم من سوريا ولبنان ولغة كنعان كانت تعني لغة فلسطين . وفي القرن السادس قبل المسيح كان هناك تمازج حضارات بين الفينيقيين واليونان ومصر وبابل والعبرانيين، وكانت نتيجته ما تركه الفينيقيون بخاصة والكنعانيون بعامة من قطع غنائية وألحان أخذها العبرانيون وأدخلوها في توراتهم خصوصاً في سفر الأمثال وسفر نشيد الأناشيد وسفر المزامير . كذلك إلى القصص التي ظهرت في سفر التكوين وفي حكايات الأنبياء وقد ظهر هذا الأمر بعد اكتشاف آثار مدينة أوغاريت ، هذا فضلاً عن انتشار الفن الكنعاني والفينيقي في بلاد العبرانيين خصوصاً هيكل سليمان الحكيم الذي يعتبر أهم الآثار الدينية عند العبرانيين . وقد ذكر أن بناءه قد تم من خشب أرز لبنان الذي نقل وشيد بواسطة الصوريين من بلاد فينيقيا . كذلك فإن زخرفة هذا الهيكل الكبير كانت على يدّ الكنعانيين .

وبما أن طقوس الهيكل الدينية كانت تستدعي العزف على الآلات الموسيقية والغناء وهذا ما يظهر بشكل أكيد في التوراة خاصة في مزامير داوود النبي . فإن أول المغنين والموسيقيين في الهيكل كانوا من الفينيقيين الذين اشتركوا بذلك كما أنهم درّبوا العبرانيين وأثروا في موسيقاهم التي عندما بدأ بها داوود ورقاها سليمان ، لم يكن لديهم أي موسيقى متطورة يقتدون بها ويعتمدون عليها ويتأثرون فيها سوى الموسيقى الكنعانية الفينيقية . كما أن الآلات الموسيقية التي ذكرت في التوراة كانت تستعمل منذ وقت طويل في بلاد كنعان . فهناك بعض الآثار الفينيقية التي عثر عليها والتي يرجع تاريخها إلى حوالي الألفي سنة قبل داوود قد ذكرت في التوراة منها العود الموجود في رسم امرأة من مجدو تضرب عليه وتاريخه يعود إلى ألفي سنة قبل داوود كما ذكرنا . كذلك هناك آلات كثيرة ذكرت في التوراة ، كان يستعملها الفينيقيون قبل ذلك بمدة طويلة من الزمن . نذكر منها البوق المصنوع من قرن الماعز الذي لا يزال يستعمل في الكنائس عند العبرانيين والقيثارة التي اقتبسها الإسرائيليون أو العبرانيون عن الشعوب المجاورة لهم. كذلك كانت الأغاني تظهر مدى تأثر تلك الأمم بعضها ببعض وخصوصاً الأغاني التي كانوا يطلقونها في حروبهم وانتصاراتهم كأغنية دبورة التي تذكر انتصار الإسرائيليين على الكنعانيين[١] . وهناك أغانٍ استخدمت في المزامير[٢] . وهذه الأغاني

(١) سفر القضاة الأصحاح الخامس .
(٢) المزامير ١٢٠ ـ ١٣٤ .

كانت منظومات شعرية، والجدير بالذكر أن شعر هذه الشعوب هو على قدر كبير من الشبه والمطابقة. إلاّ أن شعر الكنعانيين الذي يظهر بعظمته وقوة توقيعه على نحو شعر أوغاريت هو الذي أثر وبدون شك في الشعر العبراني وخاصة في المؤلفات الشعرية الموجودة في المزامير والعهد القديم لتضفي عليها الكثير من الرقي والجمال والسحر .

كما أن الفينيقيين قد أدخلوا موسيقاهم في عباداتهم بالإضافة إلى الرقص الذي اتخذوا (بعل مقد) إلّهاً له . وأكثر ما تجلّى هذا الاهتمام في أعياد أدونيس التي كانوا يقدمون فيها أجمل وأبدع ما عندهم من فن ورقص وعزف وغناء . والجدير بالذكر أن الرقص أظهر الإسرائيليين من الكنعانيين فداوود النبي عندما رقص أمام تابوت العهد وشمشون الجبار عندما رقص أمام الفلسطينيين إنما قلّدا الرقصات الفينيقية .

أما بالنسبة لخصائص الموسيقى الكنعانية . فلم يكن عندهم في بداية عهدهم موسيقى خاصة بهم ومختلفة عن غير موسيقى في الأمم المجاورة ، ويعود ذلك كونهم أكثر ضعفاً من غيرهم ، وذلك لا يسمح لهم بالتقدم بل بالاقتباس عنها خاصة عن المصريين والأشوريين والفرس واليونان . ولكن بعد استقلال فينيقيا في الألف الأول قبل المسيح ، عرف الفينيقيون كيف يثقلون ويطوّرون فنون جيرانهم حيث أصبح لهم أسلوبهم الخاص إذ عرفوا كيف يعملون على خلق موسيقى خاصة بهم أثرت بعدها كما ذكرنا في العبرانيين والشعوب التي أتت بعدهم .

سادساً : الموسيقى عند العبرانيين :

قلنا إن العبرانيين قد تأثروا بموسيقى البلدان المجاورة خصوصاً الكنعانيين والفينيقيين وذلك لعدم وجود موسيقى خاصة بهم . كما أنه بحكم قربهم من المصريين وبحكم اختلاطهم بالشعوب المجاورة عبْر الكنعانيين والفينيقيين ، قد تأثروا بالموسيقى المصرية والأشورية والبابلية وموسيقى العرب والفرس واليونان ، إلاّ أنهم ما لبثوا أن طوروا هذه الموسيقى المقتبسة لتصبح من الفنون الراقية إلى أن انقرضت هذه الموسيقى بعد خراب الهيكل المقدس .

لقد استعمل العبرانيون الموسيقى في جميع مراحل حياتهم وعباداتهم ومناسباتهم من أعراس وأعياد ومآتم وغيرها . كما أن التوراة عندهم مليئة بالمزامير والتسابيح وأناشيد الشكر والمراثي وأناشيد الغلبة والابتهاج . نذكر منها مزامير داوود المرفوعة للرب ورثائه شاوول ونشيد موسى عند عبوره البحر الأحمر إلخ . . .

والموسيقى قديمة جداً عندهم فقد ذكرت في التوراة كثيراً منذ أيام موسى وعبوره مع شعبه من مصر عبر البحر الأحمر حيث رنّم تسبحته مع بني شعبه وأنشدتها أخته مريم بصوتها الجمل. وكان الجمع يرافقها بالضرب على الدفوف والرقص. كما أنهم استعملوا الأبواق في بلاد العبرانيين لأجل الهتاف .

ولعل داوود الملك هو أمهر العازفين على العود وبالمزمار والقيثارة حتى أنه كان لعزفه سلطاناً على الأرواح الشريرة بواسطة ضربه على العود فكان يسكن الروح التي كانت تدخل في شاوول . كما أنه عندما كلف اللاويين في خدمة الهيكل ، أولى بعضهم مهمة الغناء والطرب والعزف فيه . أضف إلى ذلك احتفالات العبرانيين أثناء نقلِ تابوت العهد فقد كانوا يصاحبون ذلك بجميع آلاتهم الموسيقية وأغانيهم . إلاّ أن لا أحد يستطيع معرفة ألحان اليهود في تلك الأزمنة وذلك لأنه لم تصلنا أية مخطوطة لعدم وجود طريقة للتدوين الموسيقي آنذاك .

وللأهمية الكبرى التي كانت تتمتع بها الموسيقى عندهم ، فقد استعان بها أنبياء العهد القديم أثناء تنبُّئهم، كما أن آساف وهيمان ويدوثون كانوا رؤساء المغنين في خيمة الشهادة عند داوود .

وقد ذكر في التوراة الكثير من الآلات الموسيقية التي لا نستطيع معرفتها إلاّ إذا قارنّاها بالآلات التي كانت مستعملة آنذاك عند الشعوب المجاورة من مصريين ويونانيين وآشوريين وفينيقيين ، وهذا ما يثبت أن الإسرائيليين قد اقتبسوها عن تلك الشعوب .

سابعاً : الموسيقى في مصر :

مما لا شك فيه أن الحضارة المصرية هي من أقدم الحضارات القديمة في العالم ، وذلك على جميع الأصعدة العمرانية والفنية وخاصة الموسيقى ، وهذا ما تؤكده الآثار التي اكتشفت في مصر والتي يعود تاريخها إلى أكثر من ثمانية آلاف سنة قبل المسيح . وقد اعترف الفلاسفة اليونان بتلك الحضارة وأكّدوا في أبحاثهم ودراساتهم أن الموسيقى المصرية هي أرقى الموسيقات العالمية القديمة وأكثر تطوراً من جهة كثرة الآلات والنظام . مع العلم أن كثيرين كانوا يعتقدون أن مصر كغيرها من الشعوب المجاورة لها لم تعرف قديماً سوى موسيقى بدائية لا تتعدى أصواتها الثلاثة أصوات. إلاّ أن الآلات

التي اكتشفت أثبتت أن موسيقى مصر القديمة كانت أكمل وأرقى من غيرها بكثير وهذا ما ظهر في صور ومنحوتات هذه الآلات من الناي المصري القديم إلى آلة الجنك القديمة والتي تسمى عند الغرب بآلة (الهارب) التي تتميز بكثرة أوتارها التي تعطيها القدرة على تأدية وإخراج العديد من الأصوات الموسيقية ، وقد عثر على نموذج منها في أهرام الجيزة في المقبرة رقم ٩٠ وكانت أوتارها مصنوعة من النخل . كما أن هذه الآلات كانت مهذبة ومتقنة ومحسنة بشكل يشبه الآلات الحديثة المعتمدة في أيامنا هذه . كما أن المصريين هم أول من استعمل في الغناء حركة اليدّ وهي من أهم مبادىء التدوين الموسيقي الحديث إلاّ أن الفرق الوحيد هو أن المصريين كانوا يرسمون حركاتهم اليدوية في الهواء أما الأوروبيين في الموسيقى الحديثة فإنهم يدونوها على الصفحات الموسيقية . إلاّ أنهم يستعملون حركة اليد لتدريس الأطفال دروسهم الموسيقية .

كما أن المنحوتات التي عثر عليها في مصر والتي كانت تحتوي على تصوير فرق الرقص والعازفين مع آلاتهم تؤكد أقدمية الموسيقى المصرية ومدى اهتمام الشعب المصري القديم بها . وفي مجال الذكر عن الآثار ، نذكر أنه قد عثر على أثر قديم في القاهرة يظهر فيه الموسيقار اليوناني القديم ديمرتنيس وهو يعزف بعض المقطوعات المصرية وبذلك يؤكد أن اليونانيين كانوا على صلة بالمصريين في مجال الموسيقى وقد تأثروا فيها واستفادوا منها خاصة بعد احتلالهم مصر قبل الميلاد بثلاثمئة واثنتين وثلاثين سنة .

إن ما ذكرناه من تعدد في الآلات الموسيقية المصرية القديمة وتطورها ، وبكثرة اهتمام المصريين القدماء بالموسيقى يحتمّ وجود سلم موسيقي مصري ولا شك أن هذا السلم هو نفسه الذي يستعمل الآن في المعابد الصينية وهو سلم خماسي درجاته وأصواته كاملة لا يوجد بينها أنصاف وأرباع وثلاثة أرباع الصوت. إلاّ أن هذا السلم قد تطوّر بعد اهتمام المصريين الكبير بالموسيقى واختلاط حضارتهم بحضارات الشعوب المجاورة إلى أن أصبح سلّماً سباعياً .

وفي مجال الحديث عن الموسيقى المصرية لا بد لنا من التكلم على موسيقى الأقباط ، ذلك الشعب الذي تحول من الوثنية إلى اعتناق الديانة المسيحية ، في منطقة قريبة جداً من الحضارة المصرية وموسيقاها وتقاليدها ومناخها .

أ ـ موسيقى الأقباط :

لا يوجد لدى الباحثين في تاريخ الموسيقى عند الأقباط أي دليل يثبت أصلها وشكلها وسلّمها في بداية تكوينها بالرغم من أن بعضهم يزعم أنها أخذت عن الألحان المصرية في زمن الوثنية . والبعض يقول إن الأقباط عندما اعتنقوا الديانة المسيحية كانوا يصلون ويرتلون بلغتهم القبطية إلى أن وجدوا أنه من الضروري إدخال بعض القطع العربية إلى صلواتهم ولا سيما القداس وسائر الطقوس الدينية . أما بالنسبة لألحانهم وأنغامهم فقد عرف الأقباط عشرة نغمات موسيقية لحنوا عليها ألحانهم وأناشيدهم منها لحنان على قدر كبير من الشبه والتقارب بالموسيقى الغربية أما النغمات الأخرى فشبيهة جداً بالأنغام الفارسية واليونانية إلاّ أنها تختلف عن هذه الأخيرة بالامتداد الصوتي لأن الكلمة الواحدة في اللحن القبطي يمكن أن يستمرّ إنشادها مدة بضع دقائق . وهذا ما يجعل القداس عند الأقباط يستمر أربع أو خمس ساعات .

كذلك الفرنسيون عند دخولهم إلى مصر في أيام نابوليون بونابرت قد عنوا كثيراً بدراسة موسيقاها وبخاصة موسيقى الأقباط، التي اعتقدوا أنها وليدة الموسيقى المصرية القديمة التي كانت على جانب كبير من التقدم والتطور كما أسلفنا . إلاّ أنهم قد فوجئوا عندما وجدوا أن هذه الموسيقى لا تزال متأخرة جداً ، لم يطرأ عليها أي تقدم أو تطور حتى وإنها لا تستحق التدوين أو إضاعة الوقت في تقصّيها ودراستها وهذا ما يتجلّى في بدائية الآلات الموسيقية المستعملة في التراتيل والأناشيد القبطية وأهم هذه الآلات : الكاسات والجلاجل والنواقيس والمراوح .

وعلى الرغم من ذلك فإنه في السنوات الأخيرة أي على عهد بطريرك الأقباط السابق «الأنباكيرلس» وخلفيه «ديمتريوس ـ فكيرلس الخامس» و «يوأنس»؛ أراد هؤلاء البطاركة الثلاثة الاهتمام بتراثهم الموسيقي وتطويره . معتمدين في ذلك على المعلم «تكلا» الموسيقار القبطي الذي عيّنه «الأنباكيرلس» كي يدرس الألحان القبطية في المدرسة القبطية الكبرى . وقد عدّل هذا المعلم كثيراً في الألحان وحسّن بعضها وأضاف أنواعاً جديدة تناسب إلى حد كبير الترتيل والتسبيح والشكران والتعظيم في كافة الطقوس الكنسية القبطية .

وفي كنيسة الأقباط الكاثوليك ، كان للمطران القبطي الكاثوليكي الأنبا أغابيوس بشاي فضل كبير في تعديل بعض ألحانها لتصبح مناسبة للعزف على الآلات الموسيقية

المستعملة في يومنا هذا وقد كتبت نوتات بعض هذه الألحان . كذلك اهتم الكثير من الأقباط الذين دفعتهم غيرتهم على طائفتهم وحبهم للتطور ، بالعمل على تدوين بعض ألحانهم بالنوتة الغربية وذلك للاحتفاظ بها خوفاً من أن يصيبها ما أصاب غيرها فى الإهمال والضياع والتبعثر . ونشط بعضهم بتعليم الألحان القبطية في المدارس والبعض الآخر أسس الجوقات التي كانت تقدم في الاحتفالات الدينية القبطية وفي الأعياد حفلات كنسية رائعة . كما أن بعضهم اقترح إدخال الآلات الوترية لتشارك المرتلين إلاّ أن المجمع الأكليريكي قد عارض هذا الطرح لأنه غير متفق مع عادات وتقاليد كنيستهم .

وبعد أن كان الضابط المصري كامل أفندي إبراهيم غبريال أول من عني بتدوين الألحان القبطية وضبطها بعلامات النوتة الحديثة ، وبعد أن أصدر كتابه (التوقيعات الموسيقية لمردات الكنيسة القبطية) كتبت فيه العبارات القبطية باللغة الفرنسية. قامت حركتان عند الأقباط دعتا إلى التقيد بالنوتة، أولها (جمعية الإيمان القبطية) والثانية يقودها (راغب أفندي مفتاح) بمعاونة القس (نيولاند سميث). وقد ساهمت هاتان الحركتان مساهمة كبرى في الحفاظ على الألحان القبطية وتطورها وتحسينها .

ثامناً : الموسيقى اليونانية أو الإغريقية :

مما لا شك فيه أن الحضارة اليونانية هي من أهم حضارات الشعوب القديمة وأغناها فالفلاسفة والعلماء والشعراء اليونانيون هم الأكثر شأناً في التاريخ القديم ولهم أسماءٌ لا تزال لامعة إلى يومنا هذا في شتى الميادين ، لما كانوا عليه من الإبداع ولما كان لهم من فضل على تطور البشرية بأكملها . وإن تلك الأمة قد أثرت بجميع شعوب الأرض وحضاراتها . ومن بين العلوم التي كانوا يهتمون بها ، الفنون الجميلة على اختلاف أنواعها من الرقص ومسرح وشعر وموسيقى ونحت . أما من ناحية الموسيقى فهي أكثر الفنون الجميلة التي اهتم بها اليونانيون القدماء . فقد مجدوها إلى حد العبادة بل قد سوها على اعتبارهم أنها تهذب النفس والجسد والأخلاق وتثقف الشعب وتطوره وترفعه . كما أنهم أول من تعامل مع الموسيقى على أساس أنها علم له نسبه ونظرياته وتركيبه .

وبذلك كان لهم الفضل الكبير في تطور الموسيقى العالمية التي بقيت زمناً طويلاً في مرحلة البدائية والتخلّف والسليقة فقد نظموها ورفعوا من شأنها . ويعود الفضل في

ذلك إلى فيلسوفهم الكبير «أفلاطون» الذي علّمهم الاعتناء بالموسيقى ودراستها والإلمام بجميع حقولها النظرية والتطبيقية إلى أن أصبحت جزءاً من علومهم وثقافتهم . كما أنهم بعد ذلك جعلوا تعليمها إجبارياً في دراسة أولادهم حتى سن الثلاثين . كما أن أهل المدن الكبرى اليونانية مثل أثينا وأسبارطة وطيبة كان عليهم التعلم على عزف المزمار المزدوج (الأدلوس) وهو آلة تشبه (الأورغن) المستعمل في أيامنا الحاضرة في البلاد المصرية . إضافة إلى الأناشيد التي كانت تقدم في عباداتهم ، فقد أجبر جميع اليونانيين من شيوخ وأطفال ونساء ورجال على حفظها وأدائها بصورة صحيحة وجميلة كذلك الأناشيد الحماسية والوطنية التي كانت مشهورة عندهم . وإضافة إلى العزف والغناء ، اهتم اليونانيون بالرقص وكان لزاماً على الراقصين أن يغنوا الألحان التي يرقصون عليها مما يحتم إلمامهم بالموسيقى والغناء . كذلك بالنسبة لشعرائهم فقد كان الشعر يلقى ، مغنّى وملحناً . بحيث وجب على جميع شعرائهم أن يكونوا ملمّين إلى حدّ كبير بمعرفة أصول الغناء والموسيقى . إضافة إلى كثرة الأغاني الشعبية والأهازيج والأناشيد في مناسبات النصر والأفراح والمآتم والترانيم الدّينية وهذا ما جعل فنّي الموسيقى والغناء منتشراً أوسع انتشار في جميع المدن والقرى اليونانية ، مما زاد شأن الموسيقى رفعةً ، وعظّم الاهتمام بهذا الفن الذي تطور كثيراً وبسرعة بفضل اهتمام عامة الشعب وتوافر عمالقة الأدب والفلسفة والعلم والفن في الممالك اليونانية .

ويظهر في الترجمات العربية التي ظهرت في العصر العباسي وخاصة في عهدي هارون الرشيد والمأمون للكتب العلمية والفنية اليونانية مدى تأثر الموسيقى العربية بالموسيقى اليونانية التي اشتقت منها الكثير من المبادىء والنظريات إضافة إلى تأثرها الموسيقى الفارسية التي سنتكلم عليها فيما بعد، مع العلم بأن موسيقتي اليونان والفرس هما ركن الموسيقى العالمية لما كانتا عليه من تقدم وتهذيب وتطوّر . ولعل اليونان هم أول أمة حدّدت طبيعة الصوت وذكرت أنَّ مصدره هو التموّجات الهوائية التي تحدث عندما يتحرك مصدر الصوت ويصدر اهتزازات وبنتيجة تسمع الأصوات . كما أن الفلاسفة اليونانيين قد كتبوا كتباً عديدة في علم الصوت والنغم أهمها كتاب (علم الصوت) وكتاب (علم النغم) وكتاب في الموازين الموسيقية ، وكلها للفيلسوف اليوناني «أرستكسينوس»[١] .

---

(١) أرستكسينوس : فيلسوف وعالم موسيقي يوناني ظهر سنة ٣٢٠ ق.م. وهو من تلاميذ أرسطو .

السلم الموسيقي اليوناني القديم أو سلّم فيثاغوراس : يتكون هذا السلم من سبعة أبعاد موسيقية ، خمسة منها مؤلف كل منها من مسافة صوتية كاملة واثنان من حوالي النصف مسافة. ويسمى المسافة الكاملة التي تتألف من تسعة أجزاء يسمّى كل منها (كوما) أما نصف المسافة أو نصف الدرجة الصوتيّة فيسمى (ليتما) وهو مؤلف من أربعة كومات . فيكون هذا السلم السباعي المسمّى بسلم فيثاغوراس على الشكل الآتي[1] :

اسم النوتة : دو ري مي فا صول لا سي دو .

عدد الكومات : ٩ ٩ ٤ ٩ ٩ ٩ ٤ .

وهذا السلم هو أكمل السلالم القديمة وأقربها إلى السلالم الحديثة وهو يشبه كثيراً سلّم (دو ماجور) الغربي الحديث ويشكل بنوتاته الثمانية ما يدعى (أوكاف) .

السلم الموسيقي اليوناني الحديث :

يتكون السلم اليوناني الحديث من ثمانية أحداث كما هي الحال في سلمهم القديم ، إلاّ أنه يدوّن كالسلم الغربي الحديث من اليسار إلى اليمين وليس بالعكس كما كان معتمداً في كتابة السلم القديم وأسماء نوتات هذا السلم هي ألفاظ يونانية هي من اليسار إلى اليمين :

پا ني ظو كه ذي فا فا پا .

وهذا ما يعادل في الموسيقى الحديثة :

ري دو سي لا صول ڤا مي ري .

أما المسافات الصوتية التي تفصل بين نوتاته فهي ثلاثة أنواع :

المسافة الكبيرة : ويرمز إليها بالعدد ١٢ .

المسافة الوسطى : ويرمز إليها بالعدد ٩ .

المسافة الصغيرة : ويرمز إليها بالعدد ٧ .

وفيما يلي ديوان أو أوكتاف لأحد السلالم اليونانية تظهر فيه نوعية المسافات الصوتية .

---

(١) انظر تفصيل ذلك في كتاب الفنون الأندلسية وأثرها في أوروبا القروسطية ، دار الفكر اللبناني ، د. يوسف عيد . سنة ١٩٩٣ .

الاسم اليوناني :ني ظو كه ذي نما قو يا ني
١٢ ٩ ٧ ١٢ ١٢ ٩ ٧
الاسم الغربي : دو ري مي فا صول لا سي دو .

أ ـ الألحان اليونانية :

عند اليونان ثمانية ألحان أساسية ، أربعة منها وهي الأول والثاني والثالث والرابع هي من نوع (كيريـي) والأربعة الأخرى من نوع (پلاچيـي) . واصطلاح تسميتها هو : اللحن الأول ـ اللحن الثاني ـ اللحن الثالث ـ اللحن الرابع ـ اللحن الخامس ـ اللحن السادس ـ اللحن السابع واللحن الثامن كما كانت تسمى الألحان القديمة عند الفرس .

وسلم اللحن الأول وما يقابله في النوتة الغربية هو :
ذي غا ڤو پا ني طو كه ذي
صول فا مي ري دو سي لا صول .

وسلم اللحن الثاني الشبيه بمقام حجاز العربي هو الآتي :
ني ظو كه ذي غا ڤو پا ني
دو سي (لابيمول) صو فا مي (ري بيمول) دو .
واللحن الثالث كما يلي :
ني ظو كه ذي غا ڤو پا ني
دو (سي بيمول) لا صول فا مي ري دو .

وفي اللحن الرابع يستعمل سلم اللحن الأول إلاّ أنه يتخلله بعض التغيير .

في اللحن الخامس يستعمل سلم اللحن الأول مع بعض التغيير ، وتارة يوجب استعمال سلم اللحن الثالث .

سلم اللحن السادس هو الآتي :
كه ذي غا تو پا ني طو كه ذي غا
لا صول دييز فا مي ري دو دييز سي بيمول لا صول فا نصف بيمول

قو پا ني ظو كه ذي
مي بيمول ري دو سي لا بيمول صول .

اللحن السابع هو لحن مركب ويشبه الألحان العربية .

اللحن الثامن مؤلف من النوتة الآتية :

ني ظو كه ذي غا ڤو پا ني

دو سي بيمول لا صول فا مي ري دو .

ب ـ ألحان اليونان القديمة وطابعها[1] :

أما ألحان اليونان القديمة فإنها كانت تبنى على أساس الجنس Tetracorde وكانوا قديماً يبتدأون بعد الجنس من الأعلى إلى الأسفل كما في المثال التالي : لا ١ صول ١ فا $\frac{1}{2}$ مي أي أن المسافة الكاملة تقع بين (اللا والصول) وبين (الصول والفا) . وتقع نصف المسافة بين (الفا والمي) بمعنى أن هذا الجنس القديم كان يركب بخلاف ما هو عليه اليوم .

وكانوا يعتبرون الأنواع الثلاثة من الأجناس التي مر ذكرها وهي : (الدوري والفريجي والليدي) بأن لها أنواعاً أساسية يتفرع من كل منها نوعان آخران يحمل كل منهما اسم النوع مضافاً إليه . أما كلمة (هيبر) ومعناها (فوق) أو (هيبو) ومعناها (تحت) فلجنس (الدوري) فرعان يسمى أحدهما (هيبر دوري) أي (فوق الدوري) . والثاني (هيبو دوري) أي (تحت الدوري) .

والجنس (الفريجي) فرعان كذلك يسمى والثاني (هيبو فريجي) أي (فوق الفريجي) . أحدهما (هيبر فريجي) أي (تحت الفريجي) .

ولجنس (الليدي) فرعان كذلك يسمى أحدهما (هيبر ليدي) أي (فوق الليدي) والثاني (هيبو ليدي) أي (تحت الليدي) .

وبذلك يكون مجموع المقامات اليونانية من حيث التقسيم السابق : تسعة مقامات . نبينها على المدرج الموسيقي المعروف اليوم ، وعليها مدلولها الذي هو (سلاح المقام) أي (الأرماتوره) لكل مقام منها بحسب التدوين العصري كما يلي :

---

(١) سليم الحلو ـ تاريخ الموسيقى الشرقية ـ دار مكتبة الحياة ـ بيروت ـ ص ١٠٨ .

ليدي			فريجي			دوري		
تحت الليدي [هيبو ليدي]	ليدي	فوق الليدي [هيبر ليدي]	تحت الفريجي [هيبو فريجي]	فريجي	فوق الفريجي [هيبر فريجي]	تحت الدوري [هيبو دوري]	دوري	فوق الدوري [هيبر دوري]

ويوجد أيضاً أنواع أخرى ينقسم إليها الجنس وفقاً لتوزيع مسافة البعد (الذي بالأربع) أي مسافة (الجنس) الذي يتألف منه . وتساوي بعدين أي مسافتين كاملتين ونصف المسافة على الأبعاد المحصورة بين أصواته الأربعة .

فإن تألف (الجنس) من مسافة كاملة . ثم مسافة كاملة ، ثم نصف المسافة الكاملة ، سمي هذا الجنس (قوياً) مثل تقسيم الجنس لا ـ مي هكذا : لا ١ صول ١ فا ١/٢ مي وإن تألف من مسافة ونصف . ثم نصف المسافة . ثم نصف المسافة أيضاً . سمي (ملوناً) مثل تقسيم الجنس لا ـ مي هكذا : لا ١ ١/٤ صول ١/٢ فا ١/٤ مي .

وإن تألف من بعدين (طنينيين) أي كاملين . ثم ربع المسافة الكاملة ، سمي (رخـو) مثل تقسيم الجنس لا ٢ فا ١/٤ فا نصف بيمول ١/٤ مي .

ويدلنا هذا النوع الأخير (الرخو) أن الأمة اليونانية عرفت كبقية الأمم القديمة تقسيم الصوت إلى أرباع الدرجات الصوتية كما في موسيقى العرب والفرس والترك .

ولكن الأقدمين كانوا يميلون في تأليفهم من الجنس القوي لأن ألحانه تمثل في طابعها القوة والحماسة والثبات وهو ما كان يدعو إليه فيلسوفهم أفلاطون .

ويظهر من بناء الموسيقى اليونانية القديمة على أساس الجنس ، أنها سبقت في تطورها عصرها ، لأن مبدأ الجنس في الموسيقى هو الأساس التي تبنى عليه الموسيقى

العربية في عصرنا . وهذه الأجناس كثيرة جداً في الموسيقى الشرقية مما يجعل هذه الموسيقى من أغنى الموسيقات في العالم من حيث تعدد النغمات وكثرتها .

إن ما وصلت إليه الموسيقى اليونانية من ابتكارات من حيث الأجناس والسلالم والتدوين واصطلاحات ورموز وعلامات تحويل ، هو الدليل القاطع على فضل هذه الموسيقى على موسيقات الشعوب الأخرى ، ومساهمتها الفعّالة في تطويرها ، كما أنه تجدر الإشارة إلى تلك العلاقة القوية والشبه الكبير بين موسيقى اليونان والموسيقى العربية والفارسية ، لأن هذا التأثر قد أغنى ليس هذه الموسيقات ولكن كل الموسيقات الأخرى .

تاسعاً : موسيقى الرومان :

إذا قابلنا موقع الأمة الرومانية والأمة اليونانية ، لوجدنا الكثير من التقارب من حيث الطبيعة والتاريخ والحضارة ، ليس في العهود القديمة فقط بل في عصرنا الحديث أيضاً . وهذا التقارب الموجود بين الشعبين على جميع الأصعدة الفكرية والعمرانية الفنية ، هو قائم في الموسيقى إلى حدّ أننا نستطيع القول بأن الموسيقى الرومانية هي صورة طبق الأصل عن أختها اليونانية من حيث سلمها ونظرياتها ونغماتها وألحانها إلاّ أن الرومان في العصور الوسطى قد وصلوا إلى درجة من الازدهار لم يصل إليها أي شعب من الشعوب الأخرى ولعل الآثار الرومانية المنتشرة في جميع الممالك الرومانية آنذاك والتي بقي قسم كبير منها إلى يومنا هذا ، هي الشاهد الحيّ والدليل الأكبر على مدى تطور هذا الشعب . وإن تطوره هذا قد شمل الفنون كلها وبالأخص الموسيقى ، التي ازدهرت ازدهاراً كبيراً وتطورت بشكل يفوق جميع الموسيقات في العالم ، وبلغت ذروة الإرتقاء في القرن السادس للمسيح وذلك بفضل ما أولاها علماء اليونان من اهتمام . وأشهرهم (بوتيوس) و (كاسيودوروس) الذي وضع دائرة المعارف الموسيقية آنذاك ، وبقيت هذه الموسيقى برغم شبهها بالموسيقى اليونانية ، على تقدم ملموس إلى يومنا هذا حيث أصبحت تعد من أهم وأجمل الموسيقات في أوروبا والعالم . أمّا بالنسبة للموسيقى الرومانية الحديثة ، وبسبب تطورها الكبير ، أصبح من الممكن شرحها ودراستها مع الموسيقى الغربية لأنها أصبحت شبيهة جداً بهذه الموسيقى الحديثة والعظيمة والتي سنتكلم عليها لاحقاً .

عاشراً : موسيقى الفرس :

إن كل الباحثين في تاريخ الموسيقى عند الشعوب ، وكل الدارسين تطورها

وسلالمها وأصلها ، أجمعوا على أن جميع الشعوب القديمة قد اهتمت بالموسيقى أكبر الاهتمام واحترمتها إلى حدّ التقديس، كما أنها قد أدخلتها في عباداتها وأديانها. ولكن من المسلّم به أن الفرس والهنود هم من أكثر الشعوب التي مجدّت الموسيقى إذ كانوا يعتقدون في هاتين الأمتين أن بواسطة الموسيقى يستطيعون الارتقاء والوصول إلى الأعالي والاتصال الروحي بالإلّه ، لذلك وجدت الموسيقى في جميع طقوسهم ومراسم دياناتهم ومناسباتهم .

وعن الموسيقى عند الفرس ، قال المؤرخ هيرودوتس إنها : «كانت من أرقى الموسيقات وأحلاها نغماً وأشوقها سمعاً ، وتضاهي موسيقى الأشوريين في رقيها وأنظمتها وآلاتها بل تفوقها في كل ذلك . . . وإنها كانت مرتبطة بالدين ارتباطاً وثيقاً ، إذ إنه كان يتحتم على الكهنة ترتيل الأناشيد الدينية الخاصة عند تقديم الذّبائح الإلّهية ، ولا تقبل الذبيحة ديناً وشرعاً إلاّ إذا تلي نشيد من هذه الأناشيد»[1] .

وقد تطورت هذه الموسيقى إلى أن بلغت حداً كبيراً من الرقي في عهد «داريوس» . إذ تفنن الفرس وعنوا بالموازين الموسيقية بشكل يثير العجب وعمدوا إلى زيادة أعداد هذه الموازين بحيث وقّعوا عليها جميع أشعارهم ولم يبق بحر من بحور الشعر إلاّ وأقاموا له ميزاناً وإيقاعاً يناسبه من حيث الحركات والسكنات . وقد استفاد من موسيقى الفرس جميع الشعوب الذين دخلوا معهم في حروب وقهروهم . فالإسكندر الكبير الذي قهر داريوس المذكور وجد عندما دخل مع جيشه إلى بلاد الفرس ، أن موسيقاهم بلغت مرحلة من التطور والرقي وأخذ عنهم الكثير لما رأى في هذه الموسيقى من تعود نفحات وجمال في الألحان .

كذلك فإن العرب عندما دخلوا إلى بلاد فارس وجدوا أيضاً الموسيقى الفارسية في مقام عظيم من الازدهار فتأثروا أكثر من غيرهم بها. ولا تزال بعض النفحات الفارسية موجودة إلى يومنا هذا في الموسيقى العربية بل وإن الكثير من هذه النفحات قد أُبقيَ على اسمه الفارسي الأصلي والباقي منها ترجم إلى اللغة العربية . ولعل هذه النفحات هي التي تميز وتطبع الموسيقى العربية بطابعها الجميل المليء بالعذوبة والحلاوة والحنان .

---

(١) سليم الحلو ـ تاريخ الموسيقى الشرقية ـ دار مكتبة الحياة ـ بيروت ـ ص ١١٧ .

كذلك فإن الموسيقى الفارسية قد انتقلت إلى اليونان ومنها إلى الدول الأوروبية .

وبالرغم من سمو الموسيقى الفارسية في تلك الحقبة من التاريخ ، إلاّ أن الفضل يعود بذلك إلى ما تأثروا به وأخذوه عن الهنود من نظريات موسيقية استعملوها في موسيقاهم .

إن من يدرس ويقارن الموسيقات الثلاثة : الفارسية والتركية والعربية يجد حداً كبيراً من الشبه وكأنها موسيقى واحدة من حيث المقامات والروح والمبادىء والنظريات والآلات بالرغم من الاختلاف في اللهجة .

ويجد أيضاً أن كل ما طوره العرب وانفردوا به يعود في الأصل إلى السلم الموسيقى الفارسي وإلى النغمات الفارسية التي كانت تزيد على ثلاثمئة نغمة أو مقام . وكما قلنا هناك قسم كبير من هذه المقامات لا يزال يستعمل إلى يومنا هذا ويسمى باسمه الفارسي في الموسيقى العربية . ونذكر على سبيل المثال بعض هذه المقامات بالاسم الفارسي ومعنى الاسم باللغة العربية والمستعملة في موسيقانا العربية .

اسم النّغمة الفارسي	معناه باللغة العربية
ماهور	هلال
شاهناز	سلطان الدلال
سوزدلار	نار المحبوب
سوزدل	محرق القلب
شوق آرو	جالب الشوق
راحة الأرواح	راحة الأرواح
نياز	الدلع
شوق دل	اشتياق القلب
دل فرح	مفرح القلب
بسته نكار	رابط المحبوب
دلارا	مزين القلب
شهرنار	مدينة الدلع
نو أثر	الأثر الجديد

اسم النغمة الفارسي	معناه باللغة العربية
فرحفزا	مزيد الفرح
طرز نوين	الطرز الجديد
كلرخ	مورد الخدّ
همايون	المبارك
صفا	الأنس
دلدار	جاذب القلب
أويج آرا	مزين العلاء
رونق نما	مظهر البهجة
دل ربا	خاطف القلب
دلكشا	مشرح القلب
نانزين	المتدلّع
عنبر أفشان	ناثر العنبر
رامش جان	استراحة الرّوح
لاله رخ	عطري الخدّ
شوق انكيز	مهيّج الشوق
برم آرا	منير المجلس

وتجدر الإشارة هنا إلى أن نغمات شاهناز ـ راحة الأرواح ـ فرحفزا ـ نو أثر ـ بسته نكار ـ ماهور ـ سوزدلار . سوزدل هي الأكثر استعمالاً في الموسيقى العربية بين هذه النغمات التي ذكرناها في أيامنا هذه .

حادي عشر : **الموسيقى التركيّة** :

إن الباحثين في الموسيقى التركية القديمة منها والحديثة ، يجدون تقارباً كبيراً بينها وبين موسيقى العرب وموسيقى الفرس من حيث الأصل والتكوين والسلم والنغمات ، إضافة إلى الآلات التي كان يستعمل معظمها في هذه الأمم الثلاث . ويعود الفضل بذلك إلى القرب الجغرافي والعرقي بين شعوب هذه الأمم وإلى الاختلاط والجوار بالرغم من أن الموسيقى التركية قد شقت طريقاً لها جعلها تتميز بعض الشيء عن غيرها بسبب قرب الأتراك من البلدان الغربية خاصة اليونانية والرومانية منها إلاّ أنها قد احتفظت بشرقيتها ،

لأن اللغة التركية واللهجة والآلات الموسيقية قريبة جداً للعرب والفرس أكثر منها إلى الغرب . إلاّ أن الاختلاف البسيط بين النغمات التركية والنغمات العربية ، عائد إلى الذوق الذي يختلف بعض الشيء بين الشعبين، وهذا الاختلاف أو الفرق الذي لا يظهر بشكل واضح لا يمكن أن يميزه إلاّ الملمّين بأصول الموسيقى الشرقية وقواعدها وتكوين سلالمها. لأنه في النغمة المشتركة بين الموسيقيتين مثلاً، يوجد إحدى النوتات أو الأصوات التي يستسيغها كل شعب حسب ما يحب أو يعجب به. فقد يأتي هذا الصوت عند أحد الشعبين زائداً أو ناقصاً بمقدار ربع الصوت ولا يمكن أن يميزه إلاّ من عرف أصول تركيب المقامات الشرقية . ويظهر هذا الفرق في مقام السيكاه التركي والهزام العربي ، كذلك في مقام النهود على درجة الكرد وأحياناً في مقامات البياتي والحجاز والصبا . وهذا الاختلاف بالرغم من وجوده يبقى بسيطاً ومردّه كما ذكرنا للفرق البسيط العائد إلى اللهجة والذوق واللغة . كما أن بعض المقامات التي يستعملها العرب في موسيقاهم ، نراها نفسها في موسيقى الأتراك ولكن مصوّرة على مستقرّات غير المستعملة عادة في الموسيقى العربية . وبالرغم من ذلك فإنه يمكننا الاعتبار أن الموسيقى العربية والتركية هما توأمان من حيث السلالم والنغمات والنظريات والتركيب ، وهذا يعود إلى كونهما وليدتي الموسيقى الفارسية التي استقى منها الشعبان الكثير من النظريات والموازين. كما أنه يوجد الكثير من المعزوفات الموسيقية والمقطوعات الملحنة في الموسيقى التركية مستعملة إلى يومنا هذا في الموسيقى العربية فالكثير من «السماعيات» و «التحميلات» و «اللونغات» و «البشارف»[1] التركية يستعمله العازفون العرب ويدرس في المعاهد الموسيقية الشرقية في جميع البلدان العربية .

كما أن الأتراك قد طوروا في الموسيقى الشرقية واستنبطوا المقامات المستحدثة وذلك بتصوير بعض المقامات على غير مستقراتها الأصلية . كذلك فإن العرب بدورهم قد استحدثوا بعض النغمات المركبة وذلك بتركيب نغمة من مقامين .

أ ـ السلم الموسيقي التركي وأبعاده[2] :

نورد فيما يلي نسب الأبعاد للسلم التركي المكون من درجة اليكاه إلى جوابه النوا كما

---

(١) أسماء تطلق على أشكال المقطوعات الكلاسيكية الشرقية .

(٢) سليم الحلو ـ تاريخ الموسيقى الشرقية ـ دار مكتبة الحياة ـ بيروت ـ ص ١٣١ .

دونه العلامة التركي (رؤوف يكتابك) ووضعه لافينياك في دائرة المعارف الموسيقية الإفرنسية : .

يكاه ٨/٩ (عشيران) ٥٩٠٤٩/ ٦٥٥٣٦ (عراق) ٢٠٤٨/ ٢١٨٧ (راست) ٨/٩
(دوكاه) ٥٩٠٤٩/ ٦٥٥٣٦ (سيكاه) ٢٠٤٨/ ٢١٨٧ (جهاركاه) ٨/٩ (نوا) .

ومن التدقيق في هذه النسب يرى أن درجتي العراق والسيكاه ـ واقعين من السلم في نقطتين تختلفان كل الاختلاف عن النقطتين المعروفتين لدينا ونسبهما .

فالعراق عندنا موقعه من العشيران على مسافة ثلاثة أرباع صوتية ، أي عند جزء من اثنتي عشر جزءاً من الوتر تقريباً أي بحبس ١ على ١٢ من الوتر وبإطلاق ١١ على ١٢ منه .

أما في السلم التركي فالنسبة تختلف كل الاختلاف ، إذ إن موقع العراق من العشيران يزيد على الثلاثة الأرباع الصوتية ، وهو يبلغ بالتقريب ٧ على ٨ السرعة أي مسافة البعد الطنيني أي ما يساوي عشر . الوتر تقريباً ويساوي ٥٩٠٤٩/ ٦٥٥٣٩ بالدقة .

وهذا ما يفسر اختلاف العراق والسيكاه التركيتين عن العربيتين .

وهذا أيضاً الذي كان سبباً في أن الأتراك يعبرون عن العراق في تدوين (النوتة الأوروبية) ب (سي طبيعية) ، وعن السيكاه ب (مي طبيعية) . وليس كما نصنع نحن في اعتبارنا درجة العراق مقابلة للسي نصف بيمول (سي ♭) ودرجة السيكاه مقابلة للمي نصف بيمول (مي ♭) .

وهذا هو سر الفرق بين سلمي الموسيقى العربية والموسيقى التركية وهو فرق طفيف كما نرى .

وكان الشعب التركي ـ كالشعب الصيني والشعب المصري ـ يعتقد قديماً ، أن أصوات سلمه (السبع) منبثقة من الكواكب السيارة السبع : زحل . والمشتري والمريخ . والشمس والزهرة . وعطارد ، والقمر ، ومرتبطة بأيام الأسبوع السبع وساعات الليل والنهار وتتأثر حالات الشعب النفسية والروحية بتأثير مفعول الجوهر الروحي للألحان .

ولذلك نظموا جدولاً خاصاً بساعات الليل يعملون بموجبه ، فلا يعزفون لحناً أو يغنون نشيداً ما لم يكن مطابقاً لنظامه ، وجدولاً آخر مثله يختص بساعات النهار .

وفيما يلي صورة الجدولين :

ساعات النهار	السبت	الجمعة	الخميس	الأربعاء	الثلاثاء	الاثنين	الأحد
١	زحل زركولاه	زهرة حسيني	مشتري عشاق	عطارد راست	مريخ حجاز	قمر بوسلبك	شمس رهاوي
٢	مشتري عشاق	عطارد راست	مريخ حجاز	قمر بوسليك	شمس عراق	زحل زركولاه	زهرة حسيني
٣	مريخ حجاز	قمر بوسلبك	شمس عراق	زحل زركولاه	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد راست
٤	شمس عراق	زحل زركولاه	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد نوا	مريخ حجاز	قمر بوسليك
٥	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد نوا	مريخ حجاز	قمر بزرك	شمس عراق	زحل زركولاه
٦	عطارد نوا	مريخ حجاز	قمر بزرك	شمس عراق	زحل زرفكند	زهرة أصفهان	مشتري عشاق
٧	قمر بزرك	شمس عراق	زحل زرفكند	زهرة أصفهان	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حجاز
٨	زحل زرفكند	زهرة أصفهان	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حسيني	قمر بزرك	شمس عراق
٩	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حسيني	قمر بزرك	شمس راست	زحل زرفكند	زهرة أصفهان
١٠	مريخ حسيني	قمر بزرك	شمس راست	زحل زرفكند	زهرة بوسليك	مشتري رهاوي	عطارد نوا
١١	شمس راست	زحل زرفكند	زهرة بوسليك	مشتري رهاوي	عطارد زركولاه	مريخ حسيني	قمر بزرك
١٢	زهرة بوسلبك	مشتري رهاوي	عطارد زركولاه	مريخ حسيني	قمر عشاق	شمس راست	زحل زرفكند

ساعات	السبت	الجمعة	الخميس	الأربعاء	الثلاثاء	الاثنين	الأحد
١	مريخ حجاز	قمر بوسليك	شمس رهاوي	زحل زركولاه	زهرة حسيني	مشتري عشاق	عطارد راست
٢	شمس عراق	زحل زركولاه	زهرة حسيني	مشتري عشاق	عطارد راست	مريخ حجاز	قمر بوسليك
٣	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد راست	مريخ حجاز	قمر بوسليك	شمس عراق	زحل زركولاه
٤	عطارد نوا	مريخ حجاز	قمر بوسليك	شمس عراق	زحل زركولاه	زهرة أصفهان	مشتري عشاق
٥	قمر بزرك	شمس عراق	زحل زركولاه	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد نوا	مريخ حجاز
٦	زحل زركولاه	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد نوا	مريخ حجاز	قمر بزرك	شمس عراق
٧	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حجاز	قمر بزرك	شمس عراق	زحل زرفكند	زهرة أصفهان
٨	مريخ حسيني	قمر بزرك	شمس عراق	زحل زرفكند	زهرة أصفهان	مشتري رهاوي	عطارد نوا
٩	شمس راست	زحل زرفكند	زهرة أصفهان	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حسيني	قمر بزرك
١٠	زهرة بوسلبك	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حسبني	قمر بزرك	شمس راست	زحل زرفكند
١١	عطارد زركولاه	مريخ حسيني	قمر بزرك	شمس راست	زحل زرفكند	زهرة بوسليك	مشتري رهاوي
١٢	قمر عشاق	شمس راست	زحل زرفكند	زهرة بوسليك	مشتري رهاوي	عطارد زركولاه	مريخ حسيني

والسلّم التركي كما رأينا هو السلم العربي نفسه المستعمل اليوم مع هذا الفارق الذي ذكرناه . وسنجد أصواته كاملة وأنصاف أصواته وأرباعها وثلاثة أرباعها مع أسماء

كل منها مع ما يعادله من تسمية في الموسيقى الغربية عند ذكرنا السلم العربي لاحقاً .

أما بالنسبة للمقامات أو النغمات التركية فهي كثيرة جداً ، منها لا يزال معروفاً ومستعملاً في أيامنا هذه ومنها ما أصبح غير متداول .

أما بالنسبة لذكر بعض المقامات المستعملة فهي :

مقام بياتي
مقام أصفهان
مقام أصفهانك
مقام حجاز
مقام همايون
مقام نشابور
مقام محيَّر
مقام محيَّر سنبله
مقام بوسليك
مقام صبا بوسليك
مقام حجاز بوسليك
مقام نوا بوسليك
مقام حصار بوسليك
مقام عجم بوسليك
مقام عربان بوسليك
مقام نهاوند
مقام نوأثر
مقام سوزناك
مقام بسنديده
مقام بزرك
مقام ماهور
مقام زاويل

مقام راست
مقام رهاوي
مقام سازكار
مقام سوزدلارا
مقام راست جديد
مقام بنجكاه
مقام نكريز
مقام نشابورك
مقام نوا
مقام سلطاني عراق
مقام حسيني
مقام حصار
مقام عجم
مقام كلعزار
مقام كوجك
مقام شوق دل
مقام طرزنوين
مقام حجازكار
مقام دوكاه
مقام صبا
مقام عشاق
مقام كردانيه

مقام عرضبار
مقام طاهر
مقام سبهر
مقام شهناز
مقام بياتي عربان
مقام عرضبار بوسليك
مقام كردانيه بوسليك
مقام ماهور بوسليك
مقام طاهر بوسليك
مقام شهناز بوسليك
مقام أوج بوسليك
مقام محير بوسليك
مقام كوردي
مقام صبا زمزمه
مقام نوا كوردي
مقام عجم كوردي
مقام فرحفزا
مقام شت عربان
مقام طرز جديد
مقام ملي سلطاني
مقام يكاه
مقام كوجكلر
مقام قوشمه لر
مقام مانيات
مقام بوسليك عشيران
مقام حسيني عشيران
مقام عجم عشيران
مقام شوق طرب

مقام شوق افزا
مقام شوق آور
مقام نهفت سوزدل
مقام ذوق طرب
مقام محير كوردي
مقام سيكاه
مقام مستعار
مقام مايه
مقام هزام
مقام وجه عرضبار
مقام دلكش حاوران
مقام أوج
مقام أوج آرا
مقام فرحناك
مقام شوق جديد
مقام هزام جديد
مقام كوردي
مقام حجاز كار كوردي
مقام رونق نما
مقام بسته أصفهان
مقام سلطاني هزام
مقام قارجغاز
مقام عراق
مقام بسته نكار
مقام راحة الأرواح
مقام مشكويه
مقام رامش جان
مقام ماهور كبير قديم

مقام ماهورك
مقام تركي حجاز
مقام زنكوله
مقام مخالفك
مقام عشيران زمزمه
مقام كوجك زمزمه
مقام عرضبار زمزمه
مقام أصفهان زمزمه
مقام أوج نهاوندي
مقام نوزوز سلطاني
مقام دلدار
مقام كلرخ
مقام روح أفزا
مقام دلاويز
مقام عنبر أفشان
مقام نهاوند رومي
مقام نهاود صغير
مقام بسته نكار عتيق
مقام بسته نكار قديم
مقام دوكاه قديم
مقام نهفت قديم
مقام عشيران مايه
مقام مايه عتيق
مقام شيراز
مقام راحتفزا
مقام عشاق
مقام بنجكاه
مقام حصار كوردي

مقام حجازين
مقام زمزمه
مقام نكارينك
مقام نكار
مقام دلربا
مقام لاله رخ
مقام غنجه رعنا
مقام فرحزار
مقام نياز
مقام ناز
مقام بزم آرا
مقام شوق انكيز
مقام شهرناز
مقام جانفزا
مقام نازنين
مقام دلنشين
مقام صفا
مقام مجلس أفروز
مقام كلزا
مقام سنبله نهاوند
مقام سنبله قديم
مقام دلكشا
مقام دلارا
مقام هزام جديد
مقام هزام قديم
مقام بسته حصار
مقام حصارك
مقام حصار قديم

مقام عزال

مقام عشيران

مقام نورز عجم

مقام نوروز

مقام طاهر صغير

مقام سلمك

مقام ماهور صغير

مقام بنجكاه زائد .

ب ـ الإيقاعات أي (الأصولات) التركية القديمة عن مجموعة هاشم بك :

أصول دُويك $\frac{4}{4}$

أصول فرع مخمس $\frac{16}{4}$

أصول اقصاق فاخته $\frac{5}{4}$

أصول اقصاق برفشان $\frac{12}{4}$

أصول ضربين $\frac{20}{4}$

أصول مخمس $\frac{16}{4}$

أصول دور روان $\frac{14}{4}$

أصول فرنكي فرع $\frac{14}{4}$

أصول نيم ثقيل $\frac{24}{4}$

أصول أوسط $\frac{26}{4}$

أصول دور كبير $\frac{14}{4}$ أي ٢٧ نوار

أصول چنبر $\frac{12}{4}$

أصول فرع $\frac{6}{4}$

أصول نيم برفشان $\frac{14}{4}$

أصول فرنكچنبر $\frac{12}{4}$

أصول فاخته $\frac{10}{4}$

أصول نيم دور $\frac{10}{4}$ ...

أصول چفته دويك $\frac{8}{4}$

أصول مُسبّع $\frac{12}{4}$

أصول رمل عدد ١ مع فرنكي عدد ٢ فرع

أصول برفشان $\frac{16}{4}$

أصول أوفر $\frac{9}{4}$

أصول حاوي $\frac{64}{4}$

أصول زنجير ضرب برفشان أصولي

م نقصا ندر ٦٠ $\overline{60}$

أصول ضرب فتح عدد ضرب $\frac{88}{4}$

أصول ثقيل مع فرنكچنبر $\overline{26}$

أصول ثقيل $\frac{}{1}$ ضرب مع جنبر $\frac{4}{4}$

أصول ثقيل مع نيم خفيف عدد $\frac{}{1}$ ثقيل عدد $\frac{}{2}$ نيم

نيم $\overline{٢}$ خفيف

أصول ثقيل $\frac{48}{4}$

أصول حاوي مع أصول فرع. يعني حاوي $\frac{}{1}$

فرع براصول جديد حاصل أو لور $\frac{}{8}$

أصول خفيف مع برفشان . عدد خفيف $\frac{}{1}$

عدد برفشان $\frac{}{2}$

أصول خفيف مع مخمس $\frac{}{2}$ $\frac{}{1}$

أصول رمل مع دور كبير $\frac{}{2}$ $\frac{}{1}$

أصول رمل مع فرنكي فرع عدد ٢ $\frac{}{2}$

أصول آغر اقصاق تركي . $\frac{5}{4}$

ومن الملاحظ أن بعض هذه المقامات قد ذكر في المقامات الفارسية ولا عجب في

ذلك بعد أن ذكرنا أن الموسيقى التركية قد استقت الكثير من موسيقى الفرس وتكاد تكون وليدتها ، مع بعض التطوير والتغيير اللذين تسبب بهما اختلاف الذوق واتصال الترك بالشعوب الغربية .

ثاني عشر : الموسيقى العربية :

بفضل الكتب والتواريخ والمقالات العربية التي تتحدث كلها عن الموسيقى والآلات المستعملة قديماً ، أصبح من السهل علينا معرفة تاريخ الموسيقى العربية ومراحل تطورها أكثر من أي موسيقى في العالم ويعود الفضل في ذلك إلى النهضة الفكرية التي شهدها العرب في العهد العباسي ، كذلك في الرجوع إلى الكتب الدينية نجد ذكراً مكرراً للآلات الموسيقية يؤكد أن العرب والشعوب المجاورة كانوا على علم وافر بأشكال تلك الآلات وطرق استعمالها والعزف عليها . إضافة إلى أن الأمة العربية في أوج ارتقائها الأدبي والفكري والفني كانت على اتصال مباشر بالأمم العريقة قديماً في بيزنطية وفارسية ويونانية ومصرية ولا شك أنها تأثرت وأثرت بجميع هذه الشعوب . كما أن فتح العرب لبلاد الأندلس وصلهم بالحضارات الغربية التي أصبح من المؤكد تفاعل حضارة العرب بها على مختلف الأصعدة لا سيما الموسيقية منها[1] . كما أن الباحثين في تاريخ العلوم الطبية والرياضية والفيزيائية والكيميائية والفنية عند العرب، قد اعترفوا بفضل هذه الأمة على سائر البلدان والشعوب لأنهم استقوا منها الكثير لما كانت عليه في العصر العباسي من تقدم وازدهار وارتقاء، وهذا ينطبق على الموسيقى التي كانت متطورة جداً. وهناك أسماء لمعت في عالم الموسيقى ولا تزال آثارهم وأخبارهم مكتوبة إلى عصرنا هذا أمثال الفارابي والكندي وأخبار كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني .

ولكن الباحثين في أصل السلم العربي وفي تاريخ الموسيقى العربية، قد أجمعوا على أنه لا يوجد دليل قاطع يؤمّن لنا معرفة بداية هذه الموسيقى وكيفية نشوء سلمها، بسبب عدم توافر المراجع والمؤلفات الخاصة بذلك. إلاّ أنه من الممكن قوله أن هذه الموسيقى وصلت من الأقدمين إلى من أتى بعدهم بواسطة الحفظ والسماع . كما وصلت الأشعار القديمة بواسطة الحفظ والرواة ، إلاّ أن أكثر هذه الألحان قد ضاع مع الزمن وتبعثر ولم يصل إلاّ القليل منها مع ما في ذلك من تغيير فيها وتعديل بسبب عدم وجود تدوين موسيقي في الأيام الغابرة . ولا يوجد من الآثار القديمة سوى

---

(١) انظر الفنون الأندلسية وأثرها في أوروبا القروسطية فصل الموسيقى .

الرسائل التي كتبت في الموسيقى ومعظم كتابها كانوا يعنون بالموسيقى والرياضيات والعلوم وقد كتبوا في الموسيقى بطريقة علمية بحتة أظهرت مدى شغفهم واهتمامهم بهذا العلم ، علماً أن الكثير من المخطوطات التي كتبت بهذا الغرض قد اندثرت وضاعت ، ولم يصل إلينا سوى القليل مثال آثار الفارابي والكندي وأبي الفرج الأصفهاني وإخوان الصفا وإسحق الموصليّ وابن سريجْ .

إلاّ أنه بالرغم من عدم أمانة ما وصلنا من كتابات ، وندرة ما يتوفر في المكتبة الموسيقية العربية القديمة ، وضياع الكثير من المؤلفات التي اعتنت بالموسيقى، فهناك بعض الدلائل التي تهدينا على هوية الألحان القديمة وكيفية تركيبها وإلى شكل السلم العربي القديم ولو بصورة غير دقيقة والذي يدل على أنه قريب جداً من السلم المستعمل في أيامنا هذه .

كما أن هذا السلم تم التعرّف إليه من خلال ما هو موروث من أغانٍ قديمة معروفة في شتى البلدان العربية . وعلى الرغم من بدائيتها فلا يجب أن تنكر أهميتها، لأنه لولاها لما عرفنا شيئاً عن موسيقانا القديمة . وإن كثرة هذه الأغاني تطبع موسيقى كل بلد عربي بطابع خاص يكتشف من خلال الأغاني الخاصة به ونجد بالمقارنة بين هـذه الأغاني مدى الفروقات الموجودة بين بلد وآخر في طبيعة الألحان والذوق . إلاّ أن المرحلة التاريخية التي قطعها هذا السلم الموسيقي العربي إلى أن وصل إلى ما هو عليه اليوم بقيت غير معروفة .

ولعل الشيء البارز الذي أثر في الموسيقى العربية هو مجيء الإسلام ، الذي وحّد الأقطار العربية بدين واحد وكان الحافز لإقامة دولة واسعة بعد انتشار الإسلام في شبه الجزيرة العربية والبلدان المحيطة بها بعد أن كانت هذه البلدان عبارة عن قبائل عديدة . إضافة إلى تلاوة القرآن الكريم إنشاداً مما أثر إيجاباً بانتشار الألحان التي كانت تنتقل بواسطة تلاوة القرآن من بلد إلى آخر إلى أن أصبحت الألحان العربية والنغمات شبه موحّدة في جميع البلدان العربية .

عندما توسعت الأمة العربية بعد الفتوحات الإسلامية ، اختلط العرب بغيرهم من الأمم ، وبلغت شعوبهم حداً كبيراً من التطور على جميع الأصعدة وأهمها الموسيقى التي بلغت قمة التطور والتقدم في العصر العباسي حيث اتخذت الموسيقى العربية هويتها وشخصيتها بعد استفادتها من نظريات الشعوب الأخرى التي اختلطت

بها. وبقيت الموسيقى العربية تتقدم بشكل سريع حتى انهيار الدولة العباسية الذي أدّى إلى عهد انحطاط أدبي وفكري وفني . وعندما افتتح العثمانيون البلدان العربية أصبح التطور من نصيب الأتراك بينما بقيت الموسيقى العربية جامدة وبدأت تتأثر أكثر فأكثر بالموسيقى التركية .

أما على صعيد الأوزان والإيقاعات . فالأشعار العربية القديمة وكثرتها وتعدد أوزانها هي أكبر دليل على اهتمام العرب بالأوزان، ولعل أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي حجة مقنعة لتعدد الأوزان العربية وضلوع العرب بالتعامل مع الأوزان بطريقة جدية وصحيحة . وبعد أن كانت الأوزان تنطبق على الأشعار فقط التفت العرب إلى الموسيقى فطوروا أوزانها وأخذوا عن غيرهم وخاصة الفرس واليونان النظريات الإيقاعية واستعملوها في ألحانهم وموسيقاهم .

إن أهم المتكلمين والباحثين في الموسيقى العربية هو الشاعر والفيلسوف والموسيقي العربي الفارابي في كتابه الشهير (كتاب الموسيقى الكبير) فقد ذكر في هذا الكتاب السلم العربي القديم وشرحه شرحاً كافياً وافياً كما أنه تكلم على جميع الآلات الموسيقية القديمة عند العرب وأهمها العود والطنبور والرباب . وذكر الأصوات التي يمكن لكل منها تأديتها مع أبعادها ومسافاتها الصوتية ،كما تحدث عن النظريات الموسيقية التي كانت معتمدة في تلك الأيام في الموسيقى العربية ونظراً لأهمية ما ذكر في هذا المؤلف الهام ، فقد أصبح من أهم المراجع الموسيقية التي يمكن الاعتماد عليها في دراسة تاريخ وسلم وأصول الموسيقى العربية القديمة إلى عهد الفارابي . فقد عرّف فيه الموسيقى وتكلم على الصوت ومصادره وعلى الأمم التي كانت رائدة في اكتشاف واستعمال وتطوير الموسيقى منذ فجر البشرية كما أنه تحدث عن أصل أهم الآلات ومخترعيها ، وذكر بأن العرب قد تأثروا بالموسيقى اليونانية والفارسية ، وربط الموسيقى بالشعر واعتبرهما فنّين من نوع واحد لما فيهما من تآلف ووزن وحركات وسكون ، كما أنه اعتبر أن علم الموسيقى هو من أصعب العلوم إطلاقاً لأن مادته غير مرئية وغير ملموسة بل هي محسوسة ولا طريقة لدراستها والتعاطي معها إلاّ بواسطة السمع والتذوق وبطريقة غير مباشرة ، لذا فعَلى متعاطي الموسيقى أن يكون على قدر كبير من الرهافة والحساسية والتخيل والتصور .

وتناول الفارابي في كتابه الصوت بصورة علمية واضحة وصحيحة ، وقال إنه ينتج عن حركة مادة واهتزازها كاهتزازات الحنجرة أو الأجراس أو الهواء ، وعلى هذه الحقيقة العلمية اعتُمِدَ في صناعة الآلات الموسيقية والهوائية والوترية والإيقاعية .

أ ـ السلم الموسيقي العربي :

بما أن الموسيقى العربية والفارسية والتركية متشابهة في الأصل والتكوين والسلم ، فإن دراسة السلم الموسيقي العربي الحديث كافية لتعطينا فكرة وافية عن سلالم هذه الشعوب وأسماء درجاتها وأصواتها والمسافات الصوتية الموجودة بينها . فالسلم العربي يتكون من سبعة أصوات تبدأ منخفضة ثم تعلو تدريجاً من الصوت الأول إلى الصوت السابع وما يميّز الصوت هو عدد ذبذباته أي اهتزازاته في الثانية الواحدة . وتكون هذه الاهتزازات في الأصوات المنخفضة أقل منها في الأصوات التي تعلوها أي يرتفع عدد هذه الاهتزازات كلما انتقلنا من الصوت الأول وصولاً للصوت السابع . والمسافة الصوتية بين صوتين موسيقيين تقدّر بنسبة الصوت العالي منهما أما إذا أكملنا الارتفاع في الأصوات بعد الصوت السابع ، فنصل إلى صوت ثامن يكون جواب الصوت الأول ،وهذاالصوت يكون له نفسهاطبيعة الصوت الأول أي نفس طنينه ورنينه ويكون عدد الذبذبات الصادرة عنه ضعف عددها في الصوت الأول . ونحصل إذا بدأنا من الصوت الأول إلى الصوت الثاني على ما يسمّى الديوان أو الأوكتاف .

وكان العرب يطلقون على هذه الأصوات أسماءً تدل على مركزها ويرمز إليها بواسطة الأحرف الأبجدية . ولكن عندما تعرفوا إلـى موسيقى الفرس اتخذوا الأسماء الفارسية لتسمية أصوات سلمهم كما يلي :

الصوت الأول : (يكاه) ومعناه (يك) أي واحد و (كاه) ومعناه مقام أو نغم فتكون التسمية المقام الأول .

الصوت الثاني :(دوكاه) و (دو) تعني اثنين و (كاه) تعني مقام كما ذكرنا فيكون إذاً المقام الثاني .

الصوت الثالث : (سيكاه) وكلمة (سي) تعني الثالث و (كاه) تعني أيضاً مقام ومعنى (سيكاه) المقام الثالث .

الصوت الرابع :(جهاركاه) و (جهار)(*) هو اسم العدد أربعة . فيكون معنى (جهاركاه) المقام الرابع .

الصوت الخامس :(بنجكاه) و (بنج)(*) أي خمسة و (كاه) المقام وبهذا تكون لفظة (بنجكاه) تعني المقام الخامس .

الصوت السادس : (ششكاه) و (شش)(*). تعني ستة ، أي المقام السادس .

الصوت السابع : (هفتكاه) و (هفت) هي اسم العدد سبعة ، أي المقام السابع .

إلاّ أن بعض هذه الأسماء قد غيّرها العرب ولم يبقوا إلاّ على أسماء الدوكاه والسيكاه والجهاركاه . وأطلقوا على (الششكاه) اسم (الحسيني) و (الهفتكاه) اسم (الأوج) و (البنجكاه) اسم (النوا) ، و (اليكاه) سمّي (راست) أما جوابه أي الصوت الثامن فسمي (كردان) . وأبقوا على اسم (اليكاه) ولكن ليس لصوت الراست ، بل أطلقوه على قرار صوت (النوا) . وأصبح بذلك السلم العربي مؤلفاً من الأصوات المذكورة في الديوان التالي :

راست دوكاه سيكاه جهاركاه نوا حسيني أوج كردان .

ولا تزال هذه الأسماء هي نفسها في الموسيقى العربية المعاصرة .

ولما كانت الموسيقى العربية والفارسية تبنى على أساس الأجناس المسماة (البعد بالأربعة) والذي سنتكلّم عليه لاحقاً ، وجد علماء الموسيقى عندهم حاجة لإيجاد أصوات غليظة واستحداث جنس ذي الأربع الغليظ وذلك بإضافة أربعة أصوات تحت صوت اليكاه فقد سمي الصوت الأول يكاه باسم راست . وأطلق اسم اليكاه على الصوت الأكثر انخفاضاً والذي هو قرار النوا فأصبح هذا الجنس الجديد مؤلفاً من الدرجات الآتية يكاه عشيران عراق راست .

---

* لعل التسمية نفسها في لعبة طاولة الزهر ، اقتضى الإشارة فقط .

وهذا هو السبب الذي أدى إلى استبدال اليكاه أي الصوت الأول بكلمة راست واستعماله في مكان قرار درجة النوا حيث أصبح الصوت الأكثر انخفاضاً والذي بدأت به الأصوات المستعملة في الموسيقى الفارسية والعربية . كما أنهم توصلوا إلى اكتشاف جوابات بعض الأصوات التي ورد ذكرها في الديوان الذي ذكرناه وذلك بعد تطوّر آلاتهم بشكل يسمح لها بإخراج هذه الجوابات مثل جواب الدوكاه المسمى محيراً وجواب السيكاه وجواب الجهاركاه وجواب النوا .

أما بالنسبة للمسافات الصوتية الموجودة بين أصوات السلم الموسيقي العربي فهي سبع مسافات صوتية غير متساوية ثلاث منها أبعاد كبيرة تسمى «البعد الطنيني» وهو ما يسمّى عند الغربيين تون ويقصد بها البعد بين صوتين أحدهما يخرجه اهتزاز مطلق الوتر أي عندما نضرب على الوتر بدون أن يكون أي من الأصابع يعفق عليه، والثاني يعلو الأول ويخرجه الوتر نفسه من مسافة محبوسة وراء الإصبع تساوي $\frac{١}{٩}$ طول الوتر الذي أطلق الصوت الأول ويكون بذلك الصوت الثاني قد سمع من $\frac{٨}{٩}$ طول الوتر المتحرك . كما أنه في الآلات العربية والشرقية غير الإيقاعية يمكن إخراج ربع البعد الطنيني ونصفه وثلاثة أرباعه .

وبالإضافة إلى الأبعاد الكبيرة الثلاثة يوجد أربع مسافات صوتية أصغر منها بقليل يُعادل كل منها ثلاثة أرباع المسافة الصوتية الكاملة . فيكون عدد أرباع السلم الموسيقي الشرقي (٣ × ٤) + (٤ × ٣) = ١٢ + ١٢ = ٢٤ ربعاً . مع العلم أن أرباع الصوت وثلاثة أرباعه لا توجد في الموسيقى الغربية ولا تستطيع الآلات الغربية إخراجها لاختلاف طريقة صنعها واستعمالها عن الآلات الشرقية . وفيما يلي نورد أصوات السلم الموسيقي الشرقي المسمّى بسلّم الراست مع ذكر المسافات الصوتية التي تفصل بين درجاته كافةً ، مع مقارنة هذا السلم بالسلّم الغربي المستعمل اليوم (دوماجور) والذي سنتناوله عند دراساتنا الموسيقى الغربية وسلّمها .

السلم الشرقي :

١ دوكاه $\frac{٣}{٤}$ سيكاه $\frac{٣}{٤}$ جهاركاه ١ نوا ١ حسيني $\frac{٣}{٤}$ أوج $\frac{٣}{٤}$ كردان

السلم الغربي :

دو ١ ري ١ مي $\frac{١}{٢}$ فا ١ صول ١ لا سي ١ دو $\frac{١}{٢}$

فتكون المسافة بين الراست والدوكاه مسافة صوتية كاملة مثل المسافة الموجودة بين دو وري .

وبين الدوكاه والسيكاه ثلاثة أرباع المسافة الصوتية الكاملة أما بين ري ومي فيوجد مسافة كاملة .

وبين السيكاه والجهاركاه يوجد ثلاثة أرباع المسافة الكاملة أما بين مي وفا فيوجد نصف المسافة .

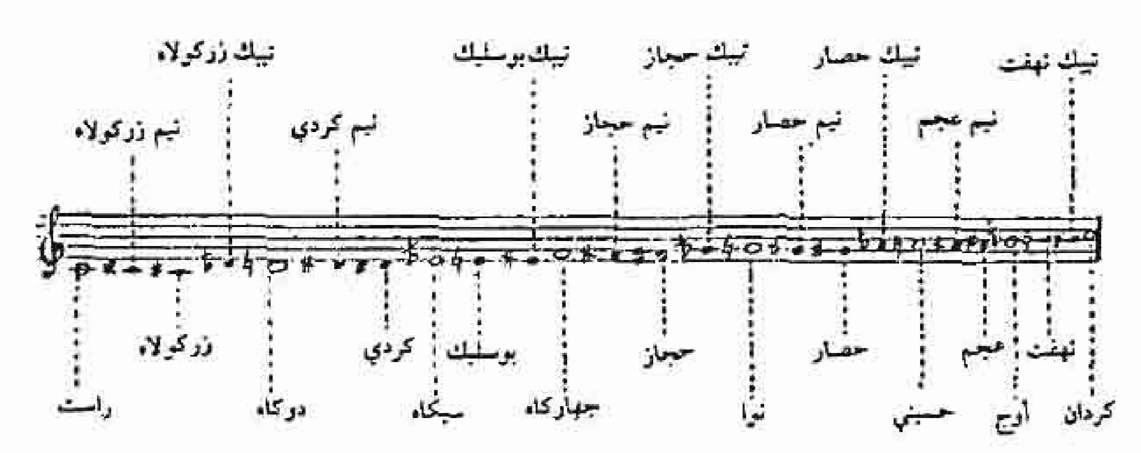
وبين الجهاركاه والنوا مسافة صوتية كاملة مثل المسافة بين صول ولا .

وبين النوا والحسيني مسافة صوتية كاملة مثل المسافة بين صول ولا .

وبين الحسيني والأوج ثلاثة أرباع المسافة الصوتية الكاملة وبين سي ودو يوجد نصف مسافة .

إلاّ أن مقام الراست ليس الوحيد في الموسيقى الشرقية كما نرى، بل يوجد الكثير قاعدة المقامات الشرقية. أما تكوين بقية المقامات فلا يتم بالطريقة نفسها المعتمدة في الموسيقى الغربية والتي تبنى عليها بقية السلالم الكبيرة ، وذلك عائد إلى الاختلاف في موقع السيكاه الشرقية والمي الغربية بمقدار ربع المسافة الكاملة كذلك بين الأوج الشرقية والسّي الغربية بالمقدار نفسه . وهذا ما يجعل عدد علامات التحويل في موسيقانا الشرقية أكثر مما هو عليه في الموسيقى الغربية .

وفيما يلي : ندونه بالنوتة الغربية على المدرج الموسيقي مقسماً إلى أرباع الأصوات مع أسماء هذه الأرباع الأربعة والعشرين التي يشتمل عليها ، وذلك بموجب الطريقة «المعدَّلة» المتبعة الآن من اعتبار صوت «الراست» مقابلاً لصوت (دو) الغربي .



هذه هي الأصوات السبعة الأساسية لديوان الراست الطبيعي . تبتدىء من صوت الراست وتنتهي إلى صوت الأوج ، مضافاً إليها صوت الكردان الذي هو جواب الراست ، ثم أنصاف هذه الأصوات ، وعددها سبعة أيضاً تبتدىء بالزركولاه وتنتهي بالنهفت ثم الثلاثة أرباع ، وعددها خمسة أصوات ، تبتدىء بالتيك زركولاه وتنتهي بالتيك نهفت .

وتبدأ الأرباع وعددها خمسة أصوات أيضاً بالنيم زركولاه وتنتهي بالنيم عجم .

فيكون مجموع هذه الأصوات خمسة وعشرون صوتاً مع الجواب بينها أربعة وعشرون مسافة صوتية كلها أرباع .

وبما أن الآلات الشرقية الحديثة تخرج عدداً من الأصوات يفوق عدد أصوات السلم الشرقي المؤلف من ديوان واحد وهي قرارات وجوابات هذا السلّم . نذكر هذه الأصوات بالمقارنة مع ما يعادلها من نوتات في الموسيقى الغربية . ومعظم الآلات الشرقية بإمكانها إخراج الثلاثة دواوين الموسيقية الآتية والتي تبدأ بصوت اليكاه .

وفيما يلي : جدول بأسماء جميع الأصوات التي تخرج من آلة العود ابتداءً من مطلق وتر اليكاه[١] إلى جواب النوا ، وذلك في مدى «ديوانين» باعتبار أصوات الديوان الثاني ، هي أجوبة الديوان الأول . وزيادة في التوسع والإفادة ، أضفنا على الديوانين عشرة أصوات من الديوان الثالث .

(١) تستعمل كلمة «مطلق» للدلالة على الضرب على الوتر بغير أن يجسّ بالاصبع .

أصوات الديوان الأول

١	يكاه
٢	قرار نيم حصار
٣	قرار حصار
٤	قرار تيك حصار
٥	عشيران
٦	قرار نيم عجم
٧	قرار عجم
٨	عراق
٩	كَوَشت
١٠	تيك كَوَشت
١١	راست
١٢	نيم زركولاه
١٣	زركولاه
١٤	تيك زركولاه
١٥	دوكاه
١٦	نيم كرد
١٧	كرد
١٨	سيكاه
١٩	بوسليك
٢٠	تيك بوسليك
٢١	جهاركاه
٢٢	نيم حجاز ـ عرباء
٢٣	حجاز ـ صبا
٢٤	تيك حجاز

نوا ـ جواب اليكاه .

أصوات الديوان الثاني

١	نوا
٢	نيم حصار
٣	حصار ـ شوري
٤	تيك حصار
٥	حسيني
٦	نيم عجم
٧	عجم ـ نيرز
٨	أوج
٩	نهفت
١٠	تيك نهفت
١١	كردان ـ ماهور
١٢	نيم شاهناز (كناز)
١٣	شاهناز
١٤	تيك شاهناز
١٥	محير
١٦	نيم زوال
١٧	زوال ـ سنبله
١٨	بزرك
١٩	حسيني شدّ
٢٠	تيك حسيني شدّ
٢١	ماهوران
٢٢	جواب نيم حجاز
٢٣	جواب حجاز
٢٤	جواب تيك حجاز

جواب نوا أو رمل توتي .

فيما يلي : عشرة أصوات من الديوان الثالث :

١	جواب النوا	
٢	جواب نيم حصار	
٣	جواب حصار ـ شوري . . .	
٤	جواب تيك حصار	
٥	جواب حسيني	
٦	جواب نيم عجم	
٧	جواب عجم ـ نيرز	
٨	جواب أوْج	
٩	جواب نَهَفْت	
١٠	جواب نيك نهفت	

١ ـ الموسيقى العربيّة في أيام الجاهلية :

الجاهلية هي الفترة الزمنية التي سبقت ظهور الإسلام مع النبي محمد ﷺ . وفي تلك الفترة كانت في كل البلاد العربية فترة انحلال اقتصادي وثقافي وسياسي بحيث غابت عنها كل معالم الحضارة والمدنية . ولم يعلم العرب عن تلك الفترة إلا الشيء القليل . وبعد هجرة العرب من جنوب الجزيرة العربية ، اختلطوا بأهل الحجاز واليمن وعمان والبحرين وبلاد ما بين النهرين والشام ، إذ كان أهل هذه البلدان على درجة عظيمة من الحضارة والتي يعود الفضل لوجودها اختلاطهم باليونان والفرس ، مما جعل العرب الجود يستفيدون من هذه الحضارة .

وفي جنوب الجزيرة العربية ، كانت ملوك سبأ من بني حمير في القرن الرابع قبل

الميلاد يحكمون تلك البلاد وقد ازدهر عندهم الشعر والموسيقى ، كذلك يقرأ عن الملك «تبّع بن أليشرح» الملقب «بذي جدن» أي حسن الصوت[١] ، لذلك فقد لقب آخر ملوك تبعّ (عَلَس بن زيد) الذي توفي سنة ٥٢٩ م) بهذا اللقب وقد ذكره الأصفهاني : «ويقال إنه أول من تغنى باليمن من الأمراء»[٢] . وورد أيضاً أول ذكر لغناء اليمن لما قبل الإسلام عند المسعودي بعد القرن التاسع ، إذا استند إلى ابن خرداذبة الذي زعم أن أهل اليمن اتخذوا المعازف في غنائهم .

وقد ثبت أن بعض الملاهي التي شاعت في الإسلام عند بدايته أخذت من الجنوب ومنها المعزف والكوس. ولا يزال العرب يعترفون بجمال موسيقى اليمن في الموسيقى العربية وبقربها إلى طبع العرب كما أنهم يعدّون المطربون الحضرميون دائماً من أوائل أساتذة صنعة الموسيقى .

وكانت الحجاز بلاداً من مكانة تجارية هامة وكانت عاصمتها مكة . وفي أبّان حكم قريش لمكة صار سوقها عكاظ وكعبتها مركزاً اجتماعياً شعبياً تؤمه كل المناطق المجاورة ، وأصبحت شهرتها تفوق شهرة اليمن القديمة والحضارة الغسانية اللامعة وأصبحت مركز الفنون العربية . وكان أشهر الشعراء يأتون من جميع أنحاء الجزيرة لينشدوا الشعر ولينافس بعضهم بعضاً ، وكانت المعلقات الشهيرة تعلق على أستار الكعبة في مكة التي أصبحت مركز الشعر والفن ، ومن ثم تتلى وتنشد على مسامع الجميع .

واشتهر في ذلك العصر ذكر المغنيات (قينة: قيان)[٣] وهي من اللفظة الأشورية (قنيتو) . وكان الموسيقيون الحجازيون يدخلون التصور ويستعملون الآلات الموسيقية المشهورة في تلك الحقبة . كالمزهر والمعزفة والقصبة والمزمار والدف وتفاخرت الحجاز بأنها مهد الموسيقى . ويقول صاحب العقد الفريد بهذا الشأن : «وإنما كان أصل الغناء ومعدنه من أمهات القرى في بلاد العرب ظاهراً فاشياً وهي المدينة والطائف وخيبر ووادي القرى . . . وهذه القرى مجامع أسواق العرب»[٤] .

وكانت الحيرة مركز الثقافة الآخر ، وقد اتخذتها القبائل النازحة من

---

(١) كوسان دي برسفال Caussin de Perceval من تاريخه (العرب قبل الإسلام) ١ : ٧٠ ـ ٧٦ .

(٢) الأغاني ٤ : ٣٧ .

(٣) الأغاني ٨ : ٢ .

(٤) العقد الفريد : ٣ ـ ١٨٦ .

جنوب الجزيرة العربية عاصمة لهم بعد الأنبار عندما استقرت بعد هجرتها إلى الحجر والبحرين ومنها في حوالي القرن الثالث إلى بلاد ما بين النهرين حيث استقرت في الأرض التي سميت بالعراق العربي . وهذه المدينة (الحيرة) أصبحت في أيام الأسرة الحاكمة الأخيرة (الأسرة اللخمية) من أكثر مدن الشرق ازدهاراً . وقد استفادت من خضوعها للتأثير الفارسي بالجمع بين حضارتها السامية الأصلية والحضارة الفارسية . ويذكر الطبري أن ملك الفرس بهرام جور الذي حكم من سنة ٤٣٠ إلى سنة ٤٣٨ م أنه قد أرسل عندما كان أميراً إلى الحيرة ليتلقى علومه ومنها الموسيقى[١] .

وبعد ذلك اهتم بالموسيقيين في بلاطه وعظم مرتبهم وحسّن حالهم الاقتصادية . كذلك يذكر الطبري عن النعمان الثالث الذي حكم من سنة ٥٨٠ م إلى سنة ٦٠٢ م وهو آخر ملوك اللخميين في الحيرة ، أن من عيوبه ، اهتمامه وحبه للموسيقى والغناء[٢] .

وقد أثرت الحيرة في حضارة الجزيرة العربية تأثيراً كبيراً كونها المركز الأدبي والثقافي الذي ينطلق منه الشعر إلى كل الأقطار العربية . فقد حلّ في بلاط اللخميين النابغة الذبياني وعمرو بن كلثوم وطرفة بن العبد وغيرهم من الشعراء الكبار الذي لقوا كل اهتمام وترحيب وتقدير وقد أكرمهم أصحاب البلاط بما لم يلقه أي شاعر غيرهم ، كذلك لاقت الموسيقى التي تشبه الشعر من حيث الجمال الاهتمام والالتفات . وقد أخذ أهل الحجاز عن أهل الحيرة أجناساً من الغناء كانت أرقى فناً . كما أنهم انتقلوا من استعمال المزهر ذي البطن الجلدي إلى استعمال العود ذي البطن الخشبي . كذلك فإن آلتي الصنج والجنك قد ظهرتا في الحيرة ومنها انتقلت إلى البلدان الأخرى .

كما أن العرب في هذه الفترة قد وجدوا في الشام خاصة بعد أن تعاظم نفوذهم في تدمر ودمشق وبصرى. وعندما هزم تراجانوس (٥٣ ـ ١١٧ م) امبراطور روما الدولة النبطية في (بترا) سنة ١٠٦ م انتقلت الزعامة السياسية والاقتصادية إلى أهل تدمر التي ازدهرت ازدهاراً كبيراً إلى أن قوّضها الرومان سنة ٢٧٢ م . وبعد سقوط تدمر أصبحت البلاد التي كانت خاضعة لنفوذ الأنباط تحت سيطرة الغساسنة الذين أصبحوا يحكمون أقاليم العرب، كما أنهم حكموا الشام باسم أباطرة البيزنطيين ومن هنا تأثير البيزنطيين فيهم. وربما يعود إلى ذلك القول الذي يزعم بأن حضارة الغساسنة سبقت الحضارة

---

(١) الطبري ١ : ١٨٥ .

(٢) المسعودي ٣ : ١٥٧ .

العربية في الجاهلية . والدليل على رقي حضارة الغساسنة ما تركه النابغة الذبياني وحسان بن ثابت من وصف رائع لبلاطهم . كما أن ملوك الغساسنة قد أكرموا الموسيقيين والمغنيات اللواتي أتين من الحيرة وبيزنطية . وقد استعمل الموسيقيون في تلك الأيام آلة العود وهي شبيهة جداً بآلة العود المستعملة في أيامنا هذه .

وعن بلاط الملك الغسّاني (جبلة بن الأيهم) الذي حكم من سنة ٦٢٣ م حتى سنة ٨٣٧ م أنه كان فيه عشر مغنيات ، وفي ذلك يقول الشاعر حسان بن ثابت الذي عاش من سنة ٥٦٣ م حتى سنة ٦٨٣ م[١] .

«. . . لقد رأيت عشر قيان . خمس روميات يغنين بالرومية ، بالبرابط» . «وخمس يغنين غناء أهل الحيرة ، أهداهن إليه (إياس بن قبيصة)» «وكان يفد إليه (يعني جبلة) من يعنيه من العرب من مكة وغيرها» وتلك المغنيات كانت توجد في بلاط الحيرة[٢] وفارس[٣] وعند العرب . وكانت المغنيات يغنين في الحانات لتسلية الرواد وقد سرّ الأعشى ميمون بن قيس بألحانهن اللذيذة[٤] لما تحدثه أنغام الجنك الساحرة ، كذلك فإن طرفة[٥] ولبيد[٦] وعبد الحسين بن عسلة[٧] قد امتدحوا غناء تلك المغنيات . وقد ذكر أن بعض هذه المغنيات كنّ فارسيات أو يونانيات. وفي الحروب الأولى للإسلام ، اصطحب المكيون معهم على بدر سنة ٦٢٤ م كل الملاهي وما يلحق بها من «المغنيات اللاتي كن يلعبن على آلات طرب ويغنين عند كل ماءٍ حيث يعرسون . وصرن يطلن ألسنتهن بهجاء المسلمين»[٨] .

وجاء في كتاب«برون» نساء العرب قبل الإسلام» بأن إنشاد مقطوعة مؤلفة من بيتين أو ثلاثة يطول ساعات . . . وكانت كفاءة المغني تتوقف على نبرة صوته وترجيعه وانتقالاته . والمشاعر التي تجعل الصوت يخرج مستقيماً أو مرتجفاً . كان الكل يغنون جوقاً متّحداً ، أو كلٌ يغني صوتاً آحادياً ، حيث أن الهارموني بمفهومنا الفني لم تكن معروفة قط . إن الهارموني الوحيدة هي ما كانت تخرجه آلات القرع الموسيقية كالطبل

---

(١) الأغاني ١٦ ، ١٥ .
(٢) المفضليات ٣٠ .
(٣) المرجع نفسه .
(٤) التبريزي ١٤٦ .
(٥) المعلقات .
(٦) التبريزي ٧٣ .
(٧) المفضليات .
(٨) ميرخواند ١١ (١) ص ٢٩١ .

والدف والقضيب فضلاً عن زخرفة اللحن بوصلات على شكل ترديد أو أدوار ، مما يسمّى (بالزوائد) .

وفي إطار البحث عن مصدر الغناء ، يزعم بعض مؤرخي العرب أن أول غناء العرب كان (الحداء) وهو غناء القافلة ، الذي بدأ مع «مُضَرْ بن معد»[1] ومنه تفرّع (النصب) المعرّف بأنه حداء محسناً ، وكان حتى نهاية القرن السادس وبداية القرن السابع يسود بلاد الحجاز وهي البلاد التي لم تكن على قدر من التقدم كالحيرة وغسّان . ثم أدخل الشاعر المغنيّ «النضر بن الحارث» توفي سنة ٦٢٤ م . عدة بدع منها الغناء الذي حلّ محل النصب .

وكانت الموسيقى في أيام الجاهلية ، كما عليه اليوم ، ملازمة للحياة العامة والخاصة. وفي الدين فقد غنّى العرب عندما كانوا يحضرون الخندق حول المدينة عندما يهدّدهم المكيّون[2] .

وكما رنم بنو إسرائيل (بنشيد البئر) كذلك فعل العرب في القرن الخامس[4] . كذلك قد خاض العرب حروبهم على أنغام الموسيقى في الجاهلية[5] . كما أنهم قد سجّلوا انتصارهم على الرومان بالأغاني[6] .

وقد استعملوا الموسيقى في شتى مراحل حياتهم وإن كانت بدائية على غير ما هي عليه اليوم .

أما بالنسبة لأسماء الموسيقيين الجاهليين ، فالبرغم من كثرة عددهم ، لم يصلنا منها إلاّ القليل . وكان معظم هؤلاء المغنين من الشعراء . ومنهم عدّي بن ربيعة شاعر بني تغلب المشهور والذي توفي سنة ٤٩٥ م ، فيقال إنه ما لقّب بالمهلهل إلاّ لحسن صوته[7] . وعلقمة بن عبدة الشاعر الذي عاش في القرن السادس والذي يروي عنه الفارابي أنه لم يؤذن له بالدخول على الملك الغساني الحارث بن أبي شمر إلاّ بعد أن لحن شعره وغناه له[8] والأعشى لم يترك منطقة في بلاد العرب إلاّ ووصلها وصنجه في

---

(١) المسعودي ٨ : ٩٢ .
(٢) ابن سعد ج ٢ ت ١ ص ٥٠ .
(٣) سفر العدد ٢١ ، ١٧ .
(٤) مينيه ٧١ : ٦١٢ .
(٥) الحماسة ٢٥٤ .
(٦) سوزومون التاريخ العام ج ٦ : ص ٣٨ .
(٧) كوسان دي برسفال تاريخ العرب ج ٢ ص ٢٨٠ .
(٨) كوسكارتن (كتاب الأغاني) ص ٢٠٠ .

يده منشداً قصائده الرائعة وظن بسبب ذلك أنه سمي «صنّاجة العرب» .

والنَضر بن الحَرث الذي توفي سنة ٦٢٤ م . أحد الشعراء المغنين في الجاهلية ويقال إنه نافس الرسول ﷺ باستمالة الجماهير إليه ، أولهما (بالغناء والأخبار) والثاني (بالوحي والتنزيل) وفضلاً عن هؤلاء الشعراء هناك الموسيقي مالك بن جبير الذي كان ممن وفد من بني طيء على النبي ﷺ سنة ٦٣٠ م[١] وقد ذكر التاريخ أيضاً أسماء كثيرة من المغنيات منهن «جرادتا عاد» و «مقاد وثماد»[٢] و «هزيلة» و «عفيرة»[٣] . كذلك أم الشاعر الشهير حاتم الطائي كانت مغنية و «الخنساء» قد أنشدت مراثيها على أنغام الموسيقى ، وهند «بنت عتبة» و «بنت عَقزَز» قد مارست الغناء مهنته في بيت من بيوت اللهو الذي التقى فيه «الحارث بن ظالم» بخصمه «خالد بن الجعفر»[٤] .

٢ ـ الموسيقى العربية في الإسلام :

عندما نجحت في سنة ٦٣٢ م. رسالة النبي محمد ﷺ وانتشر الإسلام إلى أبعد من البحرين . أصبح الحجاز مركز الجزيرة العربية لوجود المدن المكرمة فيه ، وأصبحت شهرته تكبر وحضارته تعظم لتضاهي ولتفوق شهرة اليمن والعراق والغساسنة . وقد أصبح الحجاز بمدة قرن من الزمن يشغل حياة الأمم من حدود الصين حتى سواحل مراكش . وبعد قيام الإسلام ، طرح السؤال الأكثر أهمية بالنسبة للشعر والموسيقى ألا وهو ما موقف الإسلام منهما . وهل سماع الموسيقى حلال أم حرام ، مع العلم أنه لا يوجد تحريم واضح للموسيقى في القرآن الكريم . وانقسم الباحثون في أمر تحريم الموسيقى إلى قسمين . الأول يردّه إلى النبي ﷺ مباشرة والثاني يرده إلى أئمة الكلام والبلاغة في العصر العباسي بسبب سخطهم الناتج عن ميل الشعب إلى الموسيقى أكثر من أي شيء آخر .

إن الذين يكرهون الموسيقى لم يجدوا برهاناً واضحاً في القرآن الكريم يحرمها . لذلك لجأوا إلى الحديث الشريف . فمن الأحاديث التي روتها عائشة عن الرسول يخبر: «قال رسول الله إن الله تعالى حرّم القينة وبيعها وثمنها وتعليمها» ويقول الغزالي عن هذا

---

(١) الأغاني ١٦ : ٤٨ ، ٢١ : ١٩١ .

(٢) الأغاني ١٠ : ٤٨ المسعودي ج ٣ ص ٢٩٦ ابن بدرون ص ٥٣ .

(٣) المسعودي ج ٣ ص ٢٩ . ابن بدرون ٦٥ .

(٤) الأغاني ١٠ : ١٨ .

الحديث إن المقصود به مغنيات الخمارات[1] . وفي حديث آخر رواه (جابر بن عبدالله عن الرسول قال: «كان إبليس أول من ناح وأول من تغنّى» وفي حديث آخر رواه (أبو إمامة) وهو: «ما رفع أحد صوته بغناء إلاّ بعث الله له شياطين على منكبيه يضربان بأعقابهما على صدره حتى يمسك»[2] وقد روي عن النبي ﷺ أنه قال: «الغناء ينبت في القلب النفاق كما ينبت الماء البقل»[3] بينما قال غيرهم إن هذا الحديث لابن «المسعود»[4] .

وفي «صحيح الترمذي» ت ٨٩٢ م، أن الرسول لعن الغناء والمغنين[5]. هذا الحديث يعد ضعيفاً مشكوك الرواية[6]. وفي حديث آخر أن اتخاذ القينات والمعازف إنما يعني ارتقاب «ريح حمراء ، أو خسف ومسخ»[7] إذ إن من شأنها أن تدعو الناس إلى عبادة الشيطان[8] .

وجاء الفقهاء بأحكام معزوّة إلى صحابة الرسول وغيرهم من أئمة المسلمين مؤيدين تحريمهم الغناء فقيل إنه مرَّ على (عبدالله بن عمر) قوم مُحرمون وفيهم رجل يتغنى فقال له: «ألا لا أسمعَ الله لكم، ألا لا أسمع الله لكم». وعنه أيضاً: «إنه كان في طريق فسمع زمارة راع فوضع إصبعيه في أذنيه ثمَّ عدل عن الطريق. . وقال: هكذا رأيت رسول الله ﷺ صانع»[9] . وإنهم عدوا الغناء إثماً كالكذب ، وبهذا قال عثمان : «ما تغنيت ولا تمنيت»[10] . ويستشهد بعض الذين يحرمون الموسيقى بزجر الرسول لـ (شيرين) مغنية حسان بن ثابت التي منعها عن الغناء وكذلك (بعمر بن الخطاب)

---

(١) الغزالي ، إحياء علوم الدين ، ٤ مجلدات ، ط بولاق ، ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥ .
(٢) الغزالي المرجع نفسه ج ٢ ـ ص ٢٤٦ .
(٣) مشكاة المصابيح ج ٢ ص ٤٢٥ .
(٤) الغزالي المرجع السالف ج ٢ ص ٢٤٨ .
(٥) الترمذي ج ١ ص ٢٤١ .
(٦) لامنس ج ٣ ص ٢٣٣ بيروت .
(٧) الترمذي ج ٢ ص ٣٣ .
(٨) لين : ألف ليلة العربية ج ١ ص ٢٠٠ . وعنه فارمر ، الموسيقى العربية ص ٦٩ .
(٩) الغزالي المرجع نفسه ٢٤٨ . ابن خلكان ٢ : ٥٢١ .
(١٠) لسان العرب مادة «غناء» .

وجلده الصحابة الذين تعودوا سماع الموسيقى . و (بعلي بن أبي طالب) الذي عاب على (معاوية) اقتناء المغنيات ومنع ابنه (الحسن) من النظر إلى المرأة الحبشية التي احترفت الغناء[1] .

على أن الأسانيد التي تبيح (السماع) لا تقل قوة عن صدها وإن لم تكن بكثرتها . فهناك سندان معروفان إلى النبي ﷺ وهما له قوله : «ما بعث الله نبياً إلا حسن الصوت» ، وقوله: «الله أشد إذناً للرجل الحسن الصوت بالقرآن من صاحب القينة القينة»[2] . وعن (أنس بن مالك ت ٧٨٥ م) ، أن النبي ﷺ كان يُحدى له في السفر ، وأن (أنجشة) كان يحدو بالنساء ، والبراء بن مالك (أخٌ لأنس) كان يحدو بالرجال[3] .

الحِداء وراء الجمال لم يزل من عادة العرب زمان رسول الله وزمان الصحابة الكرام وهو لم يكن إلا . . «أشعاراً تؤدي بأصوات (طيبة) و (ألحان) موزونة»[4] .

أما عن المغنيات اللائي حرمهن حديث أوردناه آنفاً فالظاهر أن لدينا ما لا يحصى مما يؤيد خلاف منطوقه بل ويؤكد أن النبي سمح بهنَّ . فأولاً ، هنالك الحديث المعروف سماطين وجارية له يقال لها (شيرين) تختلف بين السماطين وهي تغنيهم فلم يأمرهم ولم ينههم[5] .

وثم حديثان عن عائشة بهذا الخصوص يلفتان النظر ، أولهما : أن أبا بكر دخل على عائشة وعندها جاريتان في أيام (منى) ، تدفقان وتضربان والنبي ﷺ متغشٍ بثوبه ، فانتهزهما أبو بكر فكشف النبي ﷺ عن وجهه وقال : «دعهما يا أبا بكر فإنهما أيام عيد»[6] . أما الحديث الثاني فهو :

«قالت عائشة : دخل عليَّ رسول الله ﷺ وعندي جاريتان تغنيان بغناء (بعاث) فاضطجع على الفراش وحول وجهه ، فدخل أبو بكر (رضي الله عنه) فانتهرني وقال :

---

(١) كشف المحجوب ص ٤١١ .
(٢) الغزالي المرجع السالف ج ٢ ص ٢٠٩ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢١٧ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢١٧ .
(٥) أسد الغابة ج ٥ ص ٤٩٦ .
(٦) الغزالي المرجع السالف ٢٢٤ ـ ٢٢٥ .

مزمار الشيطان عند رسول الله ﷺ ، فأقبل عليه رسول الله ﷺ وقال : دعهما[1] .

ثـم رواية أخرى لعائشة تروي كما يأتي :

قالت عائشة : كانت جارية لي تغني في بيتي فاستأذن عمر بن الخطاب فما سمعت الجارية خطاه حتى هربت لا تلوي ، ودخل عمر فضحك رسول الله فقال عمر : يا رسول الله ما الذي أضحكك؟ فأجابه رسول الله كانت جارية تغني هنا فسمعت خطاك فهربت ، قال (عمر) : لن أرحل حتى أسمع ما سمع رسول الله ، فنادى الرسول الجارية فأقبلت وأنشأت تغني والرسول يسمعها»[2] .

وثم مناسبة أخرى وهي : «لما دخل رسول الله ﷺ بيت (بنت الربيع بنت مُعوذ) وعندها جوار يغنين فسمع إحداهن تقول :

«وفينا نبيٌّ يعلم ما في غدٍ»

على وجه الغناء فقال ﷺ دعي هذا وقولي ما كنت تقولين أي غني»[3] .

كذلك نقرأ عن النساء اللاتي استقبلن محمداً ﷺ وهن على السطوح ، بالدفّ والألحان[4] .

وأخيراً هنالك حكاية عائشة التي زَفّت لأحد رجال الأنصار عروسه قال لها محمد ﷺ عند عودتها : «أهديتم الفتاة إلى بعلها؟ قالت نعم ، قال فبعثتم معها من يغني؟ قالت لا ، قال أو ما علمتِ أن الأنصار قوم يعجبهم (غناء) الغزل؟»[5] .

وبين الفقهاء من يتصور أن زجر الشعراء والشعر في القرآن العظيم إنما هو موجه للموسيقي أيضاً على حدٍّ سواء ، كذلك بينهم من يرى أن الشعر حلال وما دام الغناء مصدره الشعر فهو أيضاً حلال . يقول صاحب كتاب العقد الفريد : «اختلف الناس في الغناء ، فأجازه عامة أهل الحجاز ، وكرهه عامة أهل العراق . فمن حجة من أجازه أن

---

(١) الغزالي المرجع نفسه ص ٢٦٦ .
(٢) كشف المحجوب ص ٤٠١ .
(٣) الغزالي المرجع السالف ٧٤٣ .
(٤) الغزالي المرجع السالف ٢٢٤ .
(٥) العقد الفريد ج ٣ ص ١٧٨ .

أصله الشعر الذي أمر النبي ﷺ به وحضّ عليه فندب أصحابه إليه وتجند به على المشركين»[1] .

وقالت عائشة : «علموا أولادكم الشعر ، تعذب ألسنتهم»[2] .

ورُوي أن محمداً ﷺ أردف يوماً (الشريد) ، فاستنشده من شعر (أمية) ، فأنشده مائة قافية وهو يقول (هيه) استحساناً لها . فلما أعياهم القدح في الشعر والقول فيه ، قالوا الشعر حسن ولا نرى إلا أن يؤخذ بلحن حسن[3] .

وفي مناسبة أخرى مرَّ النبي ﷺ بجارية في ظل فارع وهي تغني :

هـــل علـــيَّ ـ ويحَكُـــم إن لهـــوتُ ـ مـــن حـــرج؟

فقال ﷺ : «لا حرج إن شاء الله»[4] .

ولشهادة الدينوري ت ٨٩٥ م أهمية عظيمة ، الذي قيل إنه قال : «رأيت محمداً ﷺ في النوم فقلت يا رسول الله هل تنكر من هذا السماع شيئاً ؟ فقال: ما أنكر منه شيئاً ، لكن قلْ لهم يفتتحون قبله بالقرآن ، ويختمون بعدها بالقرآن»[5] (يقصد : قل للذين احترفوا الغناء والطرب) .

وثم رواية واحدة من حكايات الأغاني العظيم القرن العاشر ، يظهر منها أنه ليس ثمة تحريم واضح للموسيقى في فجر الإسلام، فقد سمعت قريش: «إن الأعشى وفَدَ إلى النبي ﷺ . . فرصدوه في طريقه وقالوا هذا صناجة العرب ما مدح أحداً قط إلا رفع في قدره . فلما ورد عليهم قالوا إلى أين أردت يا أبا بصير ، قال أردتُ صاحبكم هذا لأسلم ، قالوا إنه ينهاك عن خلال ويحرمها عليك وكلها بك رفق ولك موافق ، قال وما هنَّ ، فقال (أبو سفيان بن حرب) : الزنا . قال : لقد تركني الزنا وما تركته ، ثم قال القمار فقال لعليَّ إن لقيتُه أن أصيب منه عوضاً عن القمار ثم ماذا؟ قالوا الربا ، قال ما

(١) العقد الفريد المرجع نفسه .

(٢) العقد الفريد المرجع نفسه .

(٣) العقد الفريد المرجع نفسه من الواضح أن الشعر كان يلقى أنشاداً .

(٤) المرجع نفسه .

(٥) الغزالي المرجع السالف ٢٠٦ .

دنت وما أدنت، ثم ماذا؟ قالوا الخمر، قال: قال آوه، ارجع إليّ صبابة قد بقيت لي في المهراس فأشربها . . .» فلو كانت الموسيقى من الأشياء المحرمة لذكرت . ولا شك للأعشى من جملة ما ينهى عنه الإسلام ، من حيث أن الأعشى كان معروفاً بتعلقه بهذا الفن[١] .

وترد الأحاديث آخذاً بعضها بحُجُز بعض عن تسامح النبي ﷺ في أمر موسيقى السماع[٢] . قال : «أظهروا النكاح ولو بضرب الغربال»[٣] . وقد أحيا حفلة زواجه من (خديجة) بالغناء . كذلك كان الأمر عند زواج ابنته فاطمة[٤] . وثم رواية مشهورة تؤيد وجود كثير من الموسيقيين من بين صحابته وأنصاره[٥] .

من كل هذه الأحاديث أو الأسانيد اجتهد الإسلام في استنان مذهب في سماع الموسيقى . إن أئمة المذاهب الشرعية الأربعة العظام . الحنفي والمالكي والشافعي والحنبلي أفتوا بعدم شرعيتها صراحة ، مع وجود مئات من الرسائل التي كتبها الفقهاء والعلماء لإثبات عكس ذلك .

قيل عن أبي حنيفة (٦٩٩ ـ ٧٦٧) «أنه كان يكره الغناء ، وعدّ سماعها حراماً»[٦] وإن بدت إباحته آلات الطرب[٧] ، كذلك مالك بن أنس (٧١٥ ـ ٧٩٥) فإنه نهى عن الغناء . ولقد قال : «إذا اشترى (أحد) جارية فوجدها مغنية ، كان له ردّها»[٨] . وقال الإمام الشافعي (٧٦٧ م ـ ٨٢٠ م) «إن الغناء هو مكروه يشبه الباطل، ومن استكثر منه فهو سفيه وترد عليه شهادته» . أما أحمد بن حنبل (٧٨٠ ـ ٨٥٥) : فقد كره السماع[١٠].

---

(١) الأغاني ٨ : ٨٥ ـ ٨٦ .

(٢) هناك فقرات على جانب من الأهمية بخصوص محمد في الموسيقى فاستخرجها من ابن حجر ج ٣ ص ٢٠ ، وابن سعد (الطبقات) ج ٤ ص ١٢٠ .

(٣) الغزالي المرجع السالف ص ٧٤٣ . لسان العرب انظر مادة (غربال) .

(٤) أولياء جلبي (الرجلات) ج ٢ ص ٢٢٦ .

(٥) المرجع نفسه .

(٦) الغزالي ص ٢٠٢ .

(٧) الهداية : ج ٣ ص ٥٥٨ .

(٨) الغزالي : ص ٢٠١ .

(٩) الغزالي : ص ٢٠١ .

(١٠) الغزالي : ص ٢٠٤ .

وهكذا نجد مؤسسي المذاهب الكبرى الأربعة يقفون صفاً واحداً ضد الموسيقي وإن كانت آراؤهم تختلف بعضها عن بعض اختلافاً بيّناً . فمع تحريم الشافعي الذي مرَّ بنا ذكره ، فالظاهر أن تحريم الغناء لم يكن من مذهبه أصلاً لأنه يراه شيئاً مشروعاً بذاته ، وبذلك قال هذا الإمام : «لا أعلم أحداً من علماء الحجاز كره السماع إلا ما كان منه في الأوصاف (الغزل) ، فأما الحداء وذكر الأطلال والمرابع[1] . وتحسين الصوت بألحان الأشعار فمباح»[2] . لذلك نجد مدرسته غناء الحداء وما يشابهه مباحاً ، لكنها تنهي عن كل أجناس الغناء الأخرى التي لا ترافقها الآلات الموسيقية . وهذه الآلات نفسها محرمة إن كانت تميل إلى إثارة أحاسيس آثمة ، ومن هذه الآلات المحرمة العود والصنج والمزمار العراقي والبربط والرباب وغير ذلك . فهي مما يستخدمه الموسيقيون المحترفون ، ولما كان استعمالها لغرض ابتعاث اللذة المحرمة ، فهي حرام[3] . يقول الغزالي بتحريم هذه الآلات «ما دامت شعار أهل الشرب والمخنثين»[4] . أما الطبل والشاهين والقضيب والغربال (الدف) فهي حلال لأن الحجيج يستخدمونها[5] .

ونظراً لما يستخلص من أقوال مدرسة الشافعي بصورة عامة ، فإن كسر أي آلة من آلات الطرب المحرمة وإتلافها جائز (في أحوال معينة) وليس على الكاسر أو المتلف أي قصاص أو حرج . إن المسألة الفقهية كما يبدو هي : هل إن هذه الآلات هي (مال متقوم) أم لا ؟ إن كانت محرمة فالمسلم لا يجوز له حرزها ، لذلك لا يصحّ أن تكون مالاً ، وللمسلم أن يتلفها وهذا ما يراه أصحاب المذهب الشافعي .

ولكن المذهب الحنفي يرى أن هذه الآلات مال متقوم ، ولذلك ففيها فائدة مشروعة[7] ، أما عن استعمالها لغايات يحرمها الشرع فهذا لا يغير شيئاً من قيمتها

---

(١) هذا يشير إلى (نصيب) . القصيدة التي إذا استعملت بنفسها تسمى القطعة .

(٢) الغزالي : ٢٤٢ ـ ٢٤٣ .

(٣) الغزالي : ص ٢١٤ .

(٤) الغزالي المرجع نفسه ٢١٤ و ٢٣٧ و ٧٤٣ .

(٥) حرم الطبل المسمى (بالكوبة) لأن المخنثين كانوا يضربون عليه .

(٦) النووي ص ٢٠٠ .

(٧) العقد الفريد ج ٣ ص ١٨١ . والحكاية هي أنه كان لأبي حنيفة جار من الكيالين مغرم بالشراب وكان أبو حنيفة يحيي الليل بالقيام ويحييه جاره الكيال بالشراب ويغني على شرابه : =

باعتبارها مالاً . وبناء عليه ، فمن أتلف دفاً أو طبلاً أو مزماراً أو بربطاً يعود لمسلم يكن ضامناً ، ما دام بيع هذه الحاجات جائزاً» ويقول فريق بأن الخلاف بين المذهبين ينحصر في اتخاذ هذه الملاهي لأغراض الطرب فقط[1] .

هنالك أنواع من السرقة يعاقب مقترفها بقطع اليد ، لكن المذهب الشافعي يقول : «إن يد السارق لا تقطع ـ على قول اثنين من الصحابة ـ لسرقة دف أو طبل أو مزمار ، فهما لا يريان هذه الأشياء من قبيل المال المتقوم» .

كما أن الرسول ﷺ كان يدرك قيمة الصوت الجميل لأنه خصّ أبا مهدرة بكل عطف لجمال صوته . وشبّه قراءة أبي موسى الأشعري «بمزمار من مزامير داود»[2] .

كما أن الرسول ﷺ قد أمر بالأذان في السنتين الأولتين للهجرة . وكان (بلال الحبشي) أول مؤذن للإسلام[3] . هناك فرق بين الغناء والتجويد ، فالغناء يقوم على قواعد مختلفة بعكس التجويد . مع العلم أن مدرسة المذهب المالكي قد حرّمت تجويد القرآن أما المدرسة الشافعية فقد حلّلته . والأذان هو حلال عند كل المذاهب ما عدا الحنابلة .

كذلك بقيت في الجزيرة العربية بعد الإسلام عادات وثنية لم يقدر الإسلام على استئصالها كالدعاء الوثني القديم في أثناء الحج المسمّى بالتهليل أو التلبية والذي سمح بمرافقة الطبل خلاله ، فأصبحت الموسيقى أثناء الحج ضرورة .

= أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر

فأخذه العسس ليلة ، فوقع في الحبس وفقد أبو حنيفة صوته واستوحش له ، فقال لأهله ما فعل جارنا الكيال ؟ قالوا أخذه العسس فهو في الحبس فلما أصبح أبو حنيفة وضع الطربوش على رأسه وخرج حتى أتى باب عيسى بن موسى ، فاستأذن عليه فأسرع في أذنه وكان أبو حنيفة قليلاً ما يأتي الملوك . فأقبل عليه عيسى بوجهه وقال أمر ما جاء بك أبا حنيفة قال نعم أصلح الله الأمير جار لي من الكيالين أخذه عسس الأمير ليلة كذا فوقع في حبسك . فأمر عيسى بإطلاق كل من أخذ في تلك الليلة إكراماً لأبي حنيفة ، فأقبل الكيال على أبي حنيفة متشكراً له . فلما رآه أبو حنيفة قال له «أضعناك يا فتى» يعرض له بقصيدته ، قال لا والله لكنك بررت وحفظت . (المعرب) .

(١) الهداية ج ٣ ص ٥٨ ـ ٥٩ .

(٢) العقد الفريد ج ٣ ص ١٧٦ .

(٣) البخاري ج ١ ص ٢٠٩ .

وفي الدعوة للحرب والهجوم على الكفار كان غناء الحرب ضرورة لأنه يشجع ويبعث الهمة والنشاط للقتال وكانت أناشيد الحرب كذلك حلالاً . كذلك حللت النياحة . ووجدت موسيقى الأعياد والمجالس لها دوراً في الولائم والاحتفالات العامة ولا تزال إلى يومنا هذا تقدم في الأعراس والولادة والختانة وفي مناسبات الأعياد ، كعيد الفطر والأضحى وذكرى عاشوراء .

ونذكر بعض المغنين في عهد الإسلام . فأشهرهم كان بلال الحبشي الذي توفي سنة ٦٤١ وقد طلب منه النبي ﷺ أن يغني له الغزل، ثم كان أول مؤذن في الإسلام. وتوفي بلال في دمشق ودفن فيها ولا يزال قبره ظاهراً إلى اليوم . وشيرين وهي جارية مغنية لحسان بن ثابت الأنصاري شاعر الرسول ﷺ ومادحه . كذلك (سارة) قينة عمر بن هشام بن عبد المطلب . و (قرينة و (قريبة) اللتان كانتا مختصتين بعبدالله (بن هلال) بن خطل الأردمي . كذلك ذكر اسم ثلاث مغنين غنّوا أمام النبي أولهم عمر بن أمية ذميري الذي يقال إنه ضرب على الدائرة في زواج علي بن أبي طالب من فاطمة[١] وكان من الصحابة وثانيهم حمزة بن يتيم وقد غنّى مع بلال في حضرة الرسول وقيل إنه غنى أيضاً في زواج علي وفاطمة ودفن بعد موته في الطائف[٢] . وثالثهم المغني الهندي (بابا سونديك) الذي رافق النبي في حملاته العسكرية حيث كان ضارباً على الكوس وقد دفن بعد موته في الموصل[٣] .

٢ ـ الموسيقى العربية في صدر الإسلام (عهد الخلفاء الراشدين)
من سنة ٦٣٢ حتى سنة ٦٦١ م :

بعد أن توفي رسول الله ﷺ انتقلت خلافة المسلمين إلى أربعة خلفاء هم : أبو بكر الصديق ـ عمر بن الخطاب ـ عثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب . وعلى الرغم من الخلاف والتنابذ والانقسام الذي حصل في الجزيرة العربية بعد موت النبي بسبب التنازع على الخلافة، فقد توحدت الصفوف العربية بداعي الجهاد وحرب الكفار، وافتتحت بلاد ما بين النهر وبابل والشام ومصر ما بين سنة ٦٣٣ وسنة ٦٤٣ ميلادية .

---

(١) أولياء جلبي ج ١ (٢) ص ٢٢٦ ، ٢٣٤ .
(٢) أولياء جلبي ج ١ (٢) ١١٣ ، ٢٢٦ ، ٢٢٣ ، ٢٣٤ .
(٣) المصدر نفسه ج ١ (٢) ٢٢٦ .

وبهذا حصل تطور ثقافي وحضاري هائل وعرف العرب حضارات جديدة استفادوا منها في مدينة الإسلام المقبلة . وفي أيام الخلفاء الراشدين كان المسلمون متمسكين بالشريعة الإسلامية التي وصفها الرسول ﷺ حسبما فسرّها ونشرها أهل الصحابة. وطبقت الشريعة حرفياً وبشكل دقيق إذ حرّم كل ما يبعد المسلمين عن الأعيان والتقوى وخاصة الموسيقى . وتركوا كل ما لا ينفع الدين ولا يتوافق مع أحكام القرآن الكريم . فقضي على الغناء بالتحريم . وفي عهد الخليفتين الأولين ، كان الاهتمام منصباً على نشر الدين وتركيز دعائم الإسلام ، فلم يوليا الموسيقى أي اهتمام ، وعاشا عيشة تقشفْ وزهد بعيدة عن كل ما في الدنيا من مظاهر الترف والتبذير ومقتوا كل الدنيويات التي تلهي الإنسان عن إيمانه بالله وبالمبادىء التي علمها الرسول ﷺ في كتاب الله .

وفي أيام أبي بكر الصديق الخليفة الأول للمسلمين (٦٣٢ ـ ٦٣٤ م) لم تعد القينات تجسرن على ممارسة صناعتهن خاصة في الحانات. وقد ذكر الطبري أن (المهاجري ابن أبي أمية) قطع يدي قينتين هما (ثبجة) الحضرمية و (هند بنت يامين) ونزع ثنيتيهما كيلا تعودا إلى الغناء . مع العلم أن البعض يرجع السبب ليس إلى كونهما من القيان بل لأنهما غنتا على أنغام المزمار أغانٍ تشتم المسلمين. ومع ذلك فإن عدداً كبيراً من أبناء القوم ، كانوا لا يزالون ينصرفون إلى اللهو بسبب حبهم للغناء . وهناك رواية مفادها أن الخليفة الثاني عمر بن الخطاب سمع يوماً جوار يضربون بالدف ويغنين فجعل يضرب رؤوسهن بالدرّة . ورواية أخرى وردت في العقد الفريد عن عمر مفادها أنه سأل أحدهم أن يغني وعقب سؤاله بقوله : «ما عفا الله لك عنه من غنائك» . وقيل إن عمراً أثناء تطوافه ليلاً في المدينة وجد قوماً على شراب ، وعند الصباح أرسل إليهم قائلاً : يا فلان كنت وأصحابك على شراب وغناء . قال : وما علمك يا أمير المؤمنين ؟ قال : شيء شهدته ، قال : أو لم ينهك الله عن التجسّس ؟ فتجاوز عنه[1] .

ولما خلف عثمان بن عفان عمر بن الخطاب حصل تغيير كبير في حياة العرب السياسية والاجتماعية . فقد كان عثمان مغرماً بالترف وبفضل المسلمين المتدفقين إلى الحجاز من مختلف أنحاء البلاد ، أصاب الحجاز الكثير من الغنى والترف ما لبث أن ازداد بعد سقوط بلاد فارس وبيزنطية في يد العرب . فشيدوا القصور وجلبوا العبيد والخدم والحشم وأصبحت المدن العربية حتى مدن الحجاز المقدسة على مستوى كبير

---

(١) لامنس ج ٣ ص ٢٧٥ .

من العيش الرغيد والغنى والحياة الرفاهية ودخل الموسيقيون أول قصور الأمراء والأغنياء وكثر الغناء والعزف .

ولما تولى علي بن أبي طالب الخلافة من سنة ٦٥٦ م إلى سنة ٦٦١ م وكونه شاعراً ، فقد كان أول الخلفاء الذي رعى الفنون والأدب وسمح بدراسة العلوم والشعر والموسيقى ، فاطمأنت الموسيقى على مستقبلها وبدأت تتقدم إلى أن استقرت في العهد الأموي مع سائر الفنون في بلاط الخليفة .

إن حالة الموسيقى والموسيقيين في أيام الخلفاء الراشدين قد كشفت بعض مراحلها وتطوراتها وذلك بفضل ما وصل إلينا من آثار المؤرخين . فبعد أن كانت حياة العرب في النصف الأول من القرن الهجري مقتصرة على الاهتمام بنشر الدين وبالفتوحات الإسلامية . استطاع العرب ربط طرفي الحياة العربية الاجتماعية البدوية والحضرية من سكان الصحراء إلى سكان الحيرة واليمن وآل غسان . وبعد ذلك عرفوا الحضارات الجديدة بعد فتوحاتهم خارج البلاد العربية أي في بابل وبلاد ما بين النهرين وبلاد فارس ومصر وغيرها وأسهم هذا الوصل بالمدنيات الأكثر تقدماً وحضارة في جعل الحجاز على قدر كبير من الازدهار بحيث اختلطت فيها الشعوب والحضارات .

وكون الموسيقى صناعة مثل كل الصناعات وحيث أنها منتشرة بين كل الشعوب التي تعرف إليها العرب ؛ أصبح تعاطي الغناء أمراً شائعاً جداً كما في الحيرة وبلاد فارس وبيزنطية . وقد أجمعت المصادر والآراء على أن (طوسي) المخنث كان أول مغنٍ محترف في الإسلام . ومع أن الغناء كان من الصفات المعيبة لارتباطه عادة بالمغنيات في الحانات وبالمخنثين . إلاّ أن اهتمام الطبقات العليا به أعطاه القليل من القدر ليصبح شيئاً فشيئاً صناعة غير مشينة قابلة للتطور والتجدد بدون خجل أو إخراج . وكان الموسيقيون في بادىء الأمر إناثاً وذكوراً من الطبقة العامة وكانوا يلقبون موالي . ولم يكن كبار العرب يهتمون بالموسيقى لأنها حرفة كباقي الصناعات . وكان في اعتقادهم أن لا صناعة لهم إلاّ الحرب . وأول موسيقي في الإسلام كما قلنا هو (طويس) تصغير طاووس واسمه أبو عبد المنعم عيسى بن عبدالله الذائب (٦٣٧ ـ ٧١٠ م)[1] وقد تأثر في بداية حياته بموسيقى الفرس .

(١) فريتاغ الأمثال العربية ١٣ : ١٥٨ . وابن خلدون ١ : ٤٣٨ . وفيه عرف المثل القائل : «أشأم من طويس» ، و «أخنث من طويس» ، فارمر ، ص ١٠٧ .

كذلك عرف (سائب خاثر) الذي توفي سنة ٦٨٣ م واسمه أبو جعفر سائب بن يسّار . ويقال بأنه أول من غنى الإيقاع العربي المعروف بالثقيل الأوّل . وقد غنى أمام عبدالله بن جعفر أحد سادة قريش الذي أخذه إلى معاوية ليغني أمامه . كذلك عرفت المغنية كنية (عزة الميلاء) التي توفيت قبل سنة ٧١٠ م وهي حسناء وتلميذة للقينة الجاهلية (واثقة) التي علمتها الغناء القديم ثم تعلمت الألحان الفارسية من سائب خاثر وقد غنت في مجالس عثمان بن عفان أمام الأشراف. شهرتها وافتتان الناس بها وبجمالها جعل بعض المتزمتين من أهل المدينة يشكونها إلى سعد بن العاص عامل معاوية الأول (٦٦٠ ـ ٦٨٠ م) مما أثار استنكار (عبدالله بن الجعفر). وقد مدحها العديد من الشعراء والموسيقيين ، فقال عنها حسان بن ثابت أنها «أذكرته أمراً ما سمعته أذناه بعيد ليالي الجاهلية» . كذلك قال عنها طويس : «سيدة من غنّى من النساء» ، وقد عزفت على المعزفة والمزهر وضربت على العود . وهناك مغنية ربما تكون ابنتها تدعى «نائلة بنت الميلاء» .

ووجد في تلك الحقبة المغني (نشيط) العبد الفارسي الذي خدم عبدالله بن جعفر وقد أعتقه فيما بعد . وقد طارت سمعته في أقطار البلاد إلى درجة أن المغنين العرب بدأوا بغناء الأغاني الفارسية . وقد ورد اسم (حماد بن نشيط) الذي اعتُقِدَ بأنه ابنه .

وعن (حنين الحيري) الذي كان اسمه (أبو كعب حنين بن بلوع الحيري) وقد توفي حوالى سنة ٧١٨ م . هو من نصارى عرب بني الحارث بن كعب . وقد كان في بداية عمره بائعاً للورد ، وتردد على بيوت الأشراف والأغنياء وتأثر بغناء القينات وأصبح من المغنين المشهورين وكان يضرب على العود بشكل ممتاز وبعد أن كان الغناء من نوع النصب والهزج ، كان حنين أول من أدخل (السناد) وهو غناء متقن وجميل قدم في صدر الإسلام في بلاد العراق . وقد غنّى أيضاً في عهد عثمان ، وعندما حرّم «خالد ابن عبدالله القسري» أمير العراق في عهد عبد الملك بن مروان الغناء ، لم يسمح إلاّ لحنين بالغناء نظراً لشهرته الواسعة وأصالة فنه . ولما أصبح «بشر ابن مروان» شقيق عبد الملك أميراً على الكوفة ، ألغى التحريم . ثم وفد إلى مكة لاقاه أهلها بأعداد كبيرة من الموسيقيين والشعراء . واجتمعوا في منزل «سكينة بنت الحسين» التي كانت من هواة الفن ، ولكثرة المتفرجين سقطت مقصورة على (حنين) فمات تحتها . وكان من أهم المغنين والموسيقيين في الإسلام .

وذكر أيضاً من المغنين (أحمد النصيبي) واسمه أحمد بن أسامة الهمذاني من الكوفة وهو أول من احترف الغناء في عهد الخلفاء الراشدين توفي سنة (٧٠٢ م) وقد غنّى (النصب) بامتياز واشتهر بالعزف على الطنبور .

وظهر في تلك الأثناء «فند المدني» وكانت عائشة أم المؤمنين تستظرفه . وكان رغم تفوقه في الغناء فاسد الخلق ، وضرب المثل بكسله حتى قيل : «أبطأ من فند» وامتد به العمر حتى أنه كان من جملة المشاركين في حج (جميلة) الأشهر أيام الأمويين[١] . وأيضاً اشتهر «الدلال نافذ» أبو زيد المديني الذي استظرفه الخليفة عبد الملك ٦٨٥ ـ ٧٠٥ م وتعلم من (طويس) ولأهمية موسيقاه ، فقد تأثر بها «إبراهيم الموصلي»[٢] .

وهو أشهر موسيقيي العرب على الإطلاق . ووجد في تلك الفترة أيضاً «بُدَيْح المليح» مولى عبدالله بن جعفر الذي توفى سنة ٦٩٩ م و «نافع الخير» و «نومة الضحى» وكان «نافع» من الذين أحبهم معاوية الأول ٦٦١ ـ ٦٨٠ ويزيد الأول ٦٨٠ ـ ٨٦٣ وكان «نومة الضحى» من تلامذة طويس[٣] .

وظهر في العراق مغنون منهم «زيد الطليس» و «زيد بن كعب» و «مالك بن حممة» .

وفي هذا العهد حصل المغنون على رعاية من الأمراء والأشراف . فقد أحبت (عائشة) أحب زوجات النبي ﷺ من أعظم الناس رعاية للموسيقى. كذلك الحسن حفيد الإمام علي وسكينة بنت الحسين وسعد بن أبي وقاص وعائشة بنت سعد ومصعب بن الزبير وعائشة بنت طلحة وعبدالله بن جعفر . وقد عدّ بيت هذا الأخير معهداً للموسيقى[٤] وكان يؤمه أهم موسيقيي عصره : طويس وسائب خاثر ونشيط ونافع الخير

---

(١) الأغاني ١٦ : ٦٠ ـ ٦١ ، ٧ : ١٣٥ .

(٢) المرجع نفسه ٤ : ٥٩ ـ ٧٣ ، ٧ : ١٣٧ . العقد الفريد ٣ : ١٨٧ فريتاغ : الأمثال العربية ٧ ، ٩٦ .

(٣) الأغاني : ١٤ : ٩ ـ ١١ ، ٣ : ٨٦ ، ٧ : ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٣٥ .

(٤) المسعودي ج ٥ : ٣٨٥ .

وبديع المليح وفند وعزة الميلاء التي كانت تعامل كسيدات قريش من الاحترام والتقدير .

٣ ـ الموسيقى العربية في العصر الأموي من سنة ٦٦١ إلى سنة ٧٥٠ م :

لقد اهتم كل الخلفاء الأمويين بالغناء وفتحوا أبواب بلاطهم أمام الموسيقيين والمغنين . فمعاوية الأول (٦٦١ ـ ٦٨٠) قد رعى «سائب خاثر» وأعجب بصوته بعد أن سمعه . كذلك يزيد الأول (٦٨٠ ـ ٦٨٣) قال عنه السعودي أنه كان «صاحب طرب»[١] وذكر صاحب الأغاني أنه كان أول من سنّ الملاهي في الإسلام من الخلفاء واستقبل المغنين[٢] .

كما أن «عبد الملك» (٦٨٥ ـ ٧٠٥) شجع الغناء والتأليف وأكرم ورعى موسيقيي عصره كابن مسجح وبديع المليح مع أنه لعن الموسيقى أمام حاشيته ، ليظهر بأنه على شيء من التمسك بأهداب الدين .

وفي أيام «الوليد الأول» (٧٠٥ ـ ٧١٥) بعد أن توسعت الخلافة إلى تخوم الصين شرقاً، وإلى إسبانيا غرباً مما أدى إلى اختلاط العرب بحضارات جديدة أصابت الموسيقىَ تطوراً كبيراً . أما «سليمان» (٧١٥ ـ ٧١٧) فقد أحب اللهو والغناء والترف وكان رفيق المجالس ونديم المغنين وكانت المغنيات يقمن على خدمته . وعندما كان أميراً أقام جائزة سبق بين مغني مكة ربحها ابن سريج وهي عشرة آلاف درهم أما الجائزة الثانية فقد قسمت على المغنين الآخرين[٣] .

ولكن بعد مجيء عمر الثاني بن عبد العزيز (٧١٧ ـ ٧٢٠) وقد كان متزمتاً ورعاً، صاحب عبادة وتلاوة مع أنه قبل توليه الخلافة من محبي الموسيقى والتلاحين وقد دونت له صفة تلحين كما ورد في الأغاني وذكرت أصواته وكلماته[٤] . أما «يزيد الثاني» (٧٢٠ ـ ٧٢٤) فقد أعاد مكانة الشعر والغناء إلى البلاط وكثر اهتمامه بالغناء وكانت كفه سخية لأنه أكرم المغنين والموسيقيين . كذلك كان «عهد هشام» (٧٢٤ ـ

---

(١) المسعودي ٥ : ١٥٦ .
(٢) الأغاني : ١٦ : ٧٠ .
(٣) الأغاني ١ : ١٢٦ .
(٤) الأغاني ٨ : ١٤٩ ـ ١٥٠ .

٧٤٣) عهد رخاء وقد رعى (حنين الحيري) أعظم الموسيقيين في العراق . كما انغمس «الوليد الثاني» (٧٤٣ ـ ٧٤٤) في الملذات ورعى جميع الفنون وهو أول من حمل المغنين إليه وجالس الملهين وأظهر الشرب والملاهي والعزف .

وغلبت عليه شهوة الغناء في أيامه وعلى العام والخاص[١] . وبرغم قصر مدة حكمه فإن الموسيقى تطورت بشكل كبير في أيامه .

وحكم بعده يزيد الثالث (٧٤٤) ستة أشهر وكان أيضاً معجباً بالموسيقى وطلب من عامله بخراسان «نصر بن سيّار» أن يرسل له «كل صنف من أصناف الملاهي ، وعدداً من المغنيات»[٢] .

وأخيراً على عهد «مروان الثاني» (٧٤٤ ـ ٧٥٠) آخر خلفاء بني أمية في الشرق ، عرف العرب صراعات دامية انتهت بثورة العباسيين. وكانت هذه الثورة نهاية الموسيقى العربية الصحيحة برغم ما أخذته من موسيقى الفرس والبيزنطيين . مع العلم أنه بقي في القرب في بلاد الأندلس فرع من الأمويين استمرت معه الموسيقى الأموية التي كانت مميزة وجميلة وسنتطرق لدراستها فيما بعد .

وعلى صعيد الموسيقى النظرية فيرى المسعودي[٣] أن الموسيقى تطورت في عهد خلافة يزيد الأول . كما أن العرب تأثروا بالموسيقى البيزنطية وبالضاربين على البربط كما استعملوا العود الفارسي وسمّوا مواضع الأصابع في عقف العود بأسمائها الفارسية. وابن سريج كان من الذين استعملوا العود الفارسي . وكثرت آلات النفخ الخشبية وشاع الطبل والدف وتألفت الأجواق العسكرية التي تتكون من طبول ونقارات[٤] . كما أن حج المغنية (جميلة) إلى مكة كان من أهم الأحداث الغنائية في العهد الأموي . وفي هذا العهد بدأ (يونس الكاتب) بتدوين سير الغناء العربي خاصة في كتاب «النغم» وكتاب «القيان» إضافة إلى ابن الكلبي الذي كتب كثيراً في هذا المضمار .

ومن أهم المغنين والمغنيات في العصر الأموي ، «ابن مسجح» وهو أبو

---

(١) المسعودي ٦ : ٤ .

(٢) موير «الخلافة» ٤٠٦ .

(٣) المسعودي ٥ : ١٥٧ .

(٤) سيد أمير علي : مختصر تاريخ العرب ص ٦٥ .

عثمان سعيد بن مسجح الذي توفي سنة ٧١٥ م . وكان أهم وأعظم مغنٍ في عصر بني أمية .

«وابن محرز» أو أبو الخطاب مسلم الذي توفي سنة ٧١٥ م قد تلقى علومه على يد عزة الميلاء ، وابن مسجح .

وابن «سريج» أو أبو يحيى عبيد الله بن سريج (٦٣٤ ـ ٧٢٦ م) قد تلقى علومه الفنية على يد (ابن مسجح) وأخذ عن (طويس) وأعجبت بفنه سكينة بنت الحسين . ومن المغنين أيضاً (معبد) أو أبو عباد بن وهب الذي توفي سنة (٧٤٣ م) الذي أكرمه يزيد الثاني . وقد ربح جائزة في سبق نظمه ابن صفوان أحد سادة قريش وقد أصبح المغني الأول في عصره بعد وفاة ابن سريج . كما اشتهر في تلك الحقبة «ابن عائشة» أو أبو جعفر محمد بن عائشة الذي توفي حوالي سنة ٧٤٣ م وكان ذا صوت جميل ومن النابغين في الموسيقى وكان اسمه من أول الأسماء في بلاط يزيد الثاني . كما أن يونس الكاتب أو يونس بن سليمان الذي توفي حوالي ٧٦٥ م قد أصبح من أهم المغنين بعد أن كان الغناء عنده في بادىء الأمر هواية وتسلية . وأصبح بعد أن كان كاتباً في الديوان من أشهر المغنين والموسيقيين حتى إن ابن عائشة حسده وقد اختص بابن أخي الخليفة هشام (٧٢٤ ـ ٧٤٣ م) مع العلم أن شهرة يونس الكاتب كانت في الأدب إلى جانب موهبته الموسيقية وكونه شاعراً. وبرع في الغناء «مالك الطائي» وهو أبو الوليد مالك بن أبي السمح وتوفي سنة ٧٥٤ م. درس الغناء على يد معبد وظهر في مجلس يزيد الثاني والوليد الثاني مع معبد وابن عائشة . واشتهر المغني عطرد حتى أواخر خلافة المهدي (٧٥٥ ـ ٧٨٥) ومن المغنيات اشتهرت جميلة ، وسلامة القس ، وصبابة وسلامة الزرقاء .

كما عرف أيضاً «عمر بن عثمان ابن أبي الكِنات» و «ابن طنبوره» و «البردان» و «يحيى قيل» الذي درس الموسيقى للوليد الثاني وعمر «الوادي» واسمه «عمر بن داود بن زاذان» .

و «أبو العلاء أشعب بن جُبير» و «دحمان الأشقر» و «أبو عبد الرحمن سعيد بن مسعود» الذي تزوج ابنة ابن سريج وهي التي علمته أغاني أبيها .

كما غنى «البيذق الأنصاري» ليزيد الثاني وعرف أيضاً «أبو كامل الغزيل» و «ابن

مشعب الطائفي» و «برد الفؤاد» و «هبة الله» و «رحمة الله» وكانوا من صحبة جميلة في موكب الحج . ومغنيان أقل شهرة هما «أبو طالب عبيد الله» الذي غلب عليه اسم الأبجر ، و «عبدالله بن مسلم بن جُنْدَب»[1] .

ومن المغنيات الأقل شهرة «ظبى» غنت في دار سليمان و «أم عوف» غنت أمام يزيد الثاني و «شهدة» جارية الوليد الأولى وابنتها «عاتكة» و «خليدة» و «لذّة العيش» و «بلبلة» و «الفرهة» وهن من اللواتي كنّ يشاركن في مجلس جميلة .

٤ ـ الموسيقى العربية في العصر العباسي من سنة ٧٥٠ إلى سنة ٨٤٧ م : .

«ما زال فن الغناء يتدرّج عند العرب حتى كمل أيام بني العباس»[2] .

قامت الدولة العباسية على أنقاض الدولة الأموية المنهارة ، فابتدأ بذلك عهد جديد . وسرت في عروق الحضارة دماء جديدة مطعّمة بتيارات فكرية وأخرى حضارية مختلفة .

انفتحت الشعوب على بعضها وحصل تقارب مهم بين الحضارة البيزنطية والأخرى الفارسية في المجتمع العربي الذي راح ينتهج لنفسه على أثر التفاعل ، منهجاً فلسفياً وعلمياً وفنياً جديداً يرتكز على الاستقرار .

مثّل الاستقرار العربي في تلك المرحلة منطلقاً مهماً للفنون التي بدأت تتغذى بروافد فارسية ويونانية وهندية وغيرها من الحضارات العريقة التي كانت منتشرة في المحيط العربي .

ولم يكتف الخلفاء بالتشجيع ، بل راحوا يكرمون وفادة العلماء من كل ناحية أتوا .

---

(١) إن كل هذه الأسماء من المغنين والمغنيات قد وردت في كتاب الأغاني وفي كتاب تاريخ الموسيقى العربية ـ هنري جورج فارمر ـ تعريب جريس فتح الله المحامي منشورات دار مكتبة الحياة ـ بيروت . ص : ١٣٨ ـ ٣٩ ـ ١٤٠ ـ ١٤١ ـ ١٤٢ ـ ١٤٣ ـ ١٤٤ ـ ١٤٥ ـ ١٥١ .

(٢) ابن خلدون ، المقدمة ص ٥٣٠ .

وحاول الموسيقيون تأليف طبقة مستقلة في هذا المجتمع ، كانت لصغرها محافظة ضيّقة الأفق إلى درجة كبيرة[1] . والملاحظ ، بعد انتشار الفرس بأعداد كبيرة في المجتمع العباسي ، أن كل مغني وموسيقيي العصر الذهبي كادوا يكونون عرباً عنصراً أو ولادة ، وأن موطنهم الرئيسي ، الحجاز حيث ولادة الفن العربي الأصيل .

واكبت الموسيقى تطور الحضارة في مختلف العصور التي قسمت إلى ثلاث مراحل :

- العصر الذهبي (٧٥٠ ـ ٨٤٧) .
- عصر الانحطاط (٨٤٧ ـ ٩٤٥) .
- عصر السقوط (٩٤٥ ـ ١٢٥٨) .

ولأجل الوقوف على أحوال الموسيقى في هذه العصور ، كان لا بدّ من الإشارة إلى بعض المحطات السياسية والثقافية التي مثّلت عاملاً مؤثراً في المسيرة الفنية ، للوصول بعدها إلى كشف بعض الجوانب الموسيقية المرتبطة بأهمية هذا العهد .

ففي عهد أبو العباس الملقب بالسفاح (٧٥٠ ـ ٧٥٤ م) جعلت (الكوفة ـ المدينة العراقية) عاصمة للدولة العباسية الجديدة بعد أن استبعدت بلاد الشام موطن بني أمية الذين انتهى حكمهم على يد الخليفة المذكور . وبذلك أصبحت الدولة الجديدة قريبة أكثر فأكثر إلى بلاد خراسان وفارس اللتين ساندتا العباسيين للاستيلاء على الخلافة . وبعيدة عن البيزنطيين القريبين من الحدود السورية . وبنى الخليفة الجديد قصره (الهاشمية) في الأنبار حيث بدأت مجالس الخلفاء الزاهرة التي ضرب بها المثل في القرون الوسطى . ومع أنه كان مستبداً وظالماً إلاّ أنه قد اشتهر عنه حبه للفنون وقد زاد اهتمامه بالموسيقى وميله للفنون العلاقة الطيبة مع بلاد فارس وخراسان. وقد ذكر المسعودي[2] أنه لم يعرف عنه أن انصرف عنه أحد ندمائه أو مطربيه إلاّ بصلة من مال وكسوة .

وبعد أبي العباس حكم شقيقه المنصور من سنة ٧٥٤ م حتى سنة ٧٧٥ م وكان

---

(١) فارمر ، ص ١٥٣ .

(٢) المسعودي ٦ : ١٢١ ـ ١٢٢ .

أعظم خلفاء بني العباس . وفي عهده تقلدت أسرة «برمك» الفارسية أرفع مناصب الدولة الإدارية . ومثّل «خالد البرمكي وابنه يحيى وحفيده جعفر والفضل»، أدواراً فعالة في ترقية الفنون وأولها الموسيقى . وبنى المنصور سنة ٧٦٢ م مدينة بغداد التي أصبحت عاصمة الدولة العباسية ، والمدينة الأولى في الشرق والموطن الأوحد للفن والعلم والأدب . جذبت هذه المدينة بحكاياتها وأخبارها العجيبة وبقصريها العظيمين : باب الذهب والخلد ، طلاب العلم والمثقفين والفنانين من مختلف الأقطار والبلدان . إضافة إلى الشعراء والموسيقيين والمغنين الذين كانوا يترددون على البلاط وبالرغم من أن الخليفة المنصور لم يكن يهتم اهتماماً كبيراً بالموسيقى إلاّ أن أشراف بغداد وخاصة ابنه المهدي وابن أخيه محمد بن أبي العباس وعمه بني سليمان بن علي كانوا يتشيعون للموسيقى ويتسابقون في دعوة المغنين وكان أولهم في ذلك العهد حكم الوادي . بعد المنصور تولى ابنه المهدي (٧٧٥ ـ ٧٨٥ م) الخلافة وكان مغرماً بالموسيقى وقد ضج قصره المعروف بقصر المهدي بالموسيقيين ومنهم حكم الوادي وسياط وإبراهيم الموصلي ويزيد حوراء . وكان عهده عهد موسيقى وأدب وفلسفة كما قال عنه (موير) . كما قال عنه ابن خلكان «كان من أحسن الناس صوتاً»[٢] .

أما موسى الهادي (٧٨٥ ـ ٧٨٦ م) الذي لم تدم خلافته إلاّ زمناً قصيراً ، فقد استقدم منذ توليه العرش الموسيقيين إلى بلاطه وجعل في قصره إبراهيم الموصلي وابن جامع وحكم الوادي . وعرف لهذا الخليفة ابن اسمه (عبدالله) أتقن الغناء والضرب على العود[١] .

أما عن الخليفة هارون الرشيد (٧٨٦ ـ ٨٠٩ م) فإن أخباره وأخبار قصوره واهتمامه بالأدب والفن قد ذاعت في الشرق والغرب وسطرت قصصه في كل كتاب وذكرت على كل شفة ولسان . وكان الشعر والموسيقى والبلاغة والفقه والتاريخ والعلم والطب وسائر العلوم الفنون تلقى إكراماً سامياً . ولعل أخبار ألف ليلة وليلة الساحرة عن هارون الرشيد هي الشاهد على كل ذلك . وقد قصد بلاطه حكم الوادي وإبراهيم الموصلي وابن جامع ويحيى المكي وزلزل ويزيد حوراء وفليح بن أبي العوراء

---

(١) موير «الخلافة . . .» ص ٤٦٧ .

(٢) ابن خلكان ٣ : ٤٦٤ .

(٣) الأغاني ٥ : ٦٣ ، ٩ : ١٤٣ .

وعبدالله بن دحمان والزبير بن دحمان وإسحق الموصلي ومخارق وعلوية ومحمد بن الحارث عِبْثَر وعمر العزّال وأبو صدقة وبُرصوما ومحمد الرفّ . كما كان أحب أبناء هارون الرشيد إليه (أبو عيسى) مغنياً مجيداً وكان يساهم في دار الخلافة مع أخيه أحمد في مجالس الطرب[٢] .

كما أن الأمين (٨٠٩ ـ ٨١٣) والمأمون (٨٠٩ ـ ٨٣٣) كانا ميالين للغناء والطرب. فقد ذكر موير أن مائة مغنية كن يغنين أمام الأمين[٣] وكان إسحق الموصلي ومخارق وعلوية من مشاهير الموسيقيين في بلاطه . أمّا المأمون الذي استمر في الخلافة بعد مقتل الأمين من سنة ٨١٣ حتى سنة ٨٣٣ ، فقد سخط على ابن عمه المغني إبراهيم بن المهدي الذي نودي في بغداد باسمه خليفة وبويع فعلاً مما أثار سخط المسلمين المتزمتين الذين استنكروا ذلك . لذلك حرّم المأمون الغناء ولم يرفع الحظر عن الموسيقى إلاّ بعد عشرين سنة حيث أصبح قصره الشهير يرجّع أصداء الملاهي وآلات الطرب . ومن أهم الذين لمع نجمهم في تلك الفترة : إسحق الموصلي ومخارق وعلوية ومحمد بن الحارث وعمر بن بانة وأحمد بن صدقة وعقيد . وكان لرعاية المأمون علوم اليونان أثر بالغ على الثقافة الموسيقية والأبحاث العلمية .

وكان المعتصم (٨٣٣ ـ ٨٤٢) كأخيه محباً للفنون والعلوم وكان صديقاً للفيلسوف والنظري الموسيقي (الكندي) الذي أصبحت كتاباته مرجعاً لعدة قرون تالية . وقد بنى قصراً في حي مخرضم في بغداد وقصراً آخر في سامراء فاقت حكاياتهما حكايات قصر هارون الرشيد . كما أن المعتصم قد احتضن رجال الموسيقى وكان صديقه عميدهم إسحق الموصلي عميدهم .

وبعده كان الواثق (٨٣٢ ـ ٨٤٧) أول خلفاء بني العباس الذي يصحّ تسميتهم بالموسيقارين . وقد شهد حماد الموصليّ بأنه كان أعلم الخلفاء بهذا الفن وإنه كان مغنياً ممتازاً وعازفاً بارعاً لآلة العود[١] .

ولقي الفن من التشجيع والحظوة في بلاطه ما لا يسع المرء إزاءه إلا أن يقرّ بأن دار الخلافة انقلب إلى معهد كبير للموسيقى ، يقوم على رأسه «إسحق الموصلي» عميداً ،

---

(١) الأغاني ٥ : ٦٣ ، ٩ : ١٤٣ .

(٢) موير «الخلافة . . .» ٤٨٨ ـ ٤٨٩ .

بدلاً من مجلس شورى «لأمير المؤمنين» . وكان ابنه هارون موسيقياً موهوباً وضارباً ممتازاً على الملاهي . وبموت الواثق ختمت الفترة الأولى من الحكم العباسي المعروفة عموماً باسم «العصر الذهبي» للإسلام . وربّ متسائل ما علاقة كل ذلك بالموسيقى ؟ ونحن نرى أن ذلك يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى لأن كل تقدم ثقافي يعتمد على القوى الاقتصادية والسياسية . فلم يكن التشجيع وقفاً على الأدب وحده بل تناول العلم أيضاً (ومن فروعه علم الموسيقى والنظرية الموسيقية ، والفلسفة) . ففتحت المدارس وأنشئت المكتبات وشيّدت المختبرات ، وفي كل هذا التقدم السامي وجدت الموسيقى جوّها المواتي ، فزخرت قصور الخلفاء بالموسيقيين المحترفين والمغنيات وأمطرت على رؤوسهم الأموال والعطايا مما أثار ذلك حفيظة العلماء الذين اعترضوا على هذا الفن لأسباب دينية . حتى المغنيات كنّ موضع حسد لما تمتعن به من رعاية وهناءة عيش ونفوذ . لكن مهما بلغت لذة العربي في مجالسة المغني ومخالطته فإنه لا يتردد قط عن عدّه آثماً .

وكانت القيان كما هي الحال في أيام الأمويين يتلقين دروسهن عن المحترفين في معاهدهم الموسيقية الخاصة غالباً . وكان لإسحق الموصلي الشهير بإمام موسيقيي عصره ، مدرسته الموسيقية لتدريب القيان . وكانت أثمانهن تبلغ أرقاماً مرتفعة نظراً لما بذل الموصلي في تهذيبهن من جهد وتعب ليس في مجال الموسيقى وحسب ، بل في ميادين الأدب والثقافة واللياقات العامة . وقد اعتاد الخليفة الجلوس وراء الستر حين يستمع إلى الموسيقى ، ثم يقوم عن مجلسه ليجلس إلى جنب المغني . كما ظلّت القيان بطبيعة الحال يحجبن وراء ستر عند قيامهن بالغناء[1] .

حققت الموسيقى في المرحلة التي استنزفها العصر الذهبي ، تقدماً لم يتسن لها تحقيقه في أي مرحلة أخرى ، وذلك بفضل سببين لا يمتّا إلى الرخاء الاقتصادي

---

(١) ينوه أبو العلاء المعري في بيت له من اللزوميات بعدم جواز بقاء البنات اللاتي يدرسن من دون ستر يحجبهن عن النظر ، بينما تجلس المغنيات وراء ستر . بقوله :

علمـوهـن الغـزل والنسـج والـردن — وخلـوا كتـابة وقراءة

فصـلاة الفتـاة بـالحمـد والإخـلا — ص تجزي عن يـونـس وبراءة

تهتك الستر بالجلوس أمام الستر إن غنت القيان وراءه . (ص ٦٢) .

والاستقرار السياسي ، والسببان هما : أثر عقائد الشيعة (وهم المتشيعون لعلي (ع) أكثر تساهلاً وأوسع ذهنية من غيرهم بالنسبة إلى الموسيقى) ، والمعتزلة (وكانوا زنادقة ذلك العصر) ، في الفكر الإسلامي ، والهيمنة الكاملة لثقافة اليونان العلمية على الحياة العامة . فالأثر الأول أوجد موقفاً متسامحاً تجاه الموسيقى بالنسبة إلى الإسلام ، والأثر الثاني لم يقل أهمية في تشجيع العمل الموسيقي على التطور . غير أن بعض المتزمتين من الإسلام هم وحدهم ظلوا يتذمرون . وقد نادى برأيهم بشار بن برد الزنديق في قصيدة هجائية ، وهو يتعجب من رؤية الخليفة بين الزق والعود» فختم على حياته بالموت تحت السوط بقوله :

بنـي أميـة هبـوا طـال نـومكـم　　إن الخليفـة يعقـوب بـن داود
ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا　　خليفـة الله بيـن الـزق والعـود[1]

وبصورة عامة ، فإن التقدم النظري خلال هذه المرحلة التي تحدثنا عنها ، كان تقدماً قومياً ؛ فقد ظهر «إسحق الموصلي» إماماً لموسيقيي زمانه . وكما يقول «صاحب الأغاني» أن إسحق أول من ميّز أجناس الأصابع وطرق الإيقاعات التي كانت على ما قال «يونس الكاتب» مختلطة غير واضحة . وألّف «الخليل بن أحمد» أعظم وأشهر علماء عصره ، أول رسالة علمية حقيقية في النظرية الموسيقية كما جاء في كتابيه «النغم» و «الإيقاع»[2] . أما رسائل الكندي فلها دور كبير في تطور الموسيقى . فقد وضّحت لنا كتاباته معلومات جليلة ونظرة نافذة إلى النظرية الموسيقية والفن العملي لأهل الصنعة في ذلك الزمن إلى جنب جمهرة النظريات المقتبسة من الإغريق الأقدمين[3] .

وتزودنا رسالة الكندي بوصف شامل للإيقاعات ، «رسالةٌ في أجزاءِ خُبْرِيَّة الموسيقى»[4] إذ تحدد فيها الفرق بين الإيقاعات ، فاستعيض عن «الرمل الطنبوري» بـ «خفيف الخفيف» .

---

(١) العقد الفريد ، ٣/ ١٨٠ ، والأغاني ٣/ ٧١ .

(٢) الفهرست : ٤٣ .

(٣) فارمر ، ١٧٢ .

(٤) محفوظة في برلين تحت رقم ٥٥٠٣ (ورقة ٣١ ـ ٥) .

واتخذ الفرس إيقاعات العرب ، إلاّ أنهم لم يأخذوا «الرمل» حتى زمن هارون الرشيد حين أدخله موسيقي اسمه «سَلْمَكْ»[1] . ولم يعثرِ المبادىء الأولى للأصابع أيّ تغيير . وصنع «إسحق الموصلي» صوتاً أثار به اهتمام الأمير إبراهيم بن المهديّ ، فكتب إلى الملحّن طالباً إليه أن يعلمه إياه ، فكتب إليه إسحق بتفاصيل الصوت مع «إيقاعه وجنس صوته ، البسيط ، ومجراه وإصبعه وتجزئته وأقسامه وترعيده ووقفاته (مقاطعه) وأدواره وأوزانه»[2] .

كما تزودنا تلك الرسالة بمصطلحات موسيقية جديدة «كالبسوط : مفردها بسيط أو بساط» ، هي أقسام الإيقاعات . أما اللفظ الذي يستعمل للدلالة على أجزاء اللحن المتعلقة باللحن والإيقاع ، فهي من جذر الفعل «جزأ» التي تفتح باباً طريفاً في البحث عن أصل الكلمة العصرية الموسيقية «Jazz جاز» . وقد وردت المقاطع بالتفصيل في الإيقاعات التي ذكرها الكندي . أما الأدوار ومفردها دَوْرٌ ، فكانت مؤلفة من النغمات الأربع الأول البسيطة من أصبعٍ ، والنغمات الأربع الثواني من اصبع آخر . أما السلالم الموسيقية المتحولة ، فقد سمّيت بالطبقات ، وعليها كان الاعتماد ، لأن إسحق الموصلي قد أنفق في تعلمها عشر سنوات . ولم تكن المناقشات في نظرية الموسيقى خامدة ، بل كانت تحمي أمام الخلفاء بين المحترفين والنظريين . ومن المحتمل أنه وجدت أبجدية صوتية آنذاك تعارف عليها إسحق الموصلي في كتابه للأمير إبراهيم مع غيره من الموسيقيين . وفي هذا العصر ، أصبح مبدأ التأثير شديد الارتباط بالموسيقى ، فنغمات السلم (الطبقة) السبع تساوي الكواكب السيّارة السبع ، وصور البروج الاثني عشر تقرن إلى ملاوي العود الأربعة ودساتينه الأربعة وأوتاره الأربعة . وتتأثر أوتار العود الأربعة بالطبائع الكونية القديمة الآلية وهي : الرياح والفصول ، والأمزجة والقوى العظيمة والألوان والعطور وأرباع دائرة البروج والقمر والعالم . ويبحث الكندي هذا بإسهاب وتفصيل .

والموسيقى التي تخضع للغناء تأثرت هي الأخرى بالإيقاعات الخفيفة ، وشاع كثيراً غناء الهزج والماخوري وعظم الإقبال عليهما . لقد أصاب «إبراهيم الموصلي»

---

(١) الأغاني ١/١٥١ .

(٢) نفسه ٩/ ٥٤ ، ٥٥، ٥٦ .

ثروة عظيمة ولم يقتصر دخله على مرتبه الشهري البالغ عشرة آلاف درهم ، لأن إكرام الخليفة له فاق كل خيال . وكانت تدر عليه مدرسته الموسيقية ربحاً قدره أربعة وعشرون مليون درهم فضة[1] . وكانت داره حديث بغداد . وكان عمرو بن بانة من أعظم ظ تلامذته . وكان أحسن الناس صوتاً وأطبعهم في الغناء ومن المعدودين في طيب الصوت ، حتى قيل إن مداه بلغ ثلاث طبقات . يقول الأصبهاني : «وهذا شيء ما حكي لنا عن أحد»[2] .

ومختصر القول ، إن إسحق أعظم موسيقيـي الإسلام بلا نزاع . ربما لم يبلغ جمال صوته ما بلغه بعض معاصريه من الموسيقيين ، ولكن كماله الفنيّ المطلق حقق له التفوّق التام .

وهو بلا شك يفوق من عاصره ويتخطّاهم ضارباً على آلات الطرب ، أما نظرياً ، فهو وإن لم يكن علميَّ الفكر كالكندي إلاّ أنه قدر على جمع النظريات الفنية التي جرى استعمالها في زمنه ، وصبّها في نظام موسيقي واضح الحدود ، ويزداد إعجابنا به لعلمنا أنه أنجز هذا من دون أن يعرف كتاباً واحداً من كتب الأوائل «يعني بهم اليونان» . وعن أدبه ، روي أن مكتبته وهي من أضخم مكتبات بغداد ، كانت تزخر بصورة خاصة بالمعاجم العربية[3] .

ويذكر له الفهرست حوالي أربعين كتاباً من تأليفه . أما الكتب التي تناول فيها الموسيقى والموسيقيين فهي :

١ ـ كتاب الأغاني التي غنى بها إسحاق .
٢ ـ كتاب أخبار عزة الميلاء .
٣ ـ كتاب أغاني معبد .
٤ ـ كتاب أخبار حنين الحيري .
٥ ـ كتاب أخبار طويس .
٦ ـ كتاب أخبار سعيد بن مسجح .

---

(١) فارمر ، ١٨٦ .
(٢) الأغاني ٩/ ٥١ ، ٥/ ١١٩ .
(٣) فارمر ، ١٩٨ .

٧ ـ كتاب أخبار الدلاّل .

٨ ـ كتاب أخبار محمد بن عائشة .

٩ ـ كتاب أخبار الأبجر .

١٠ ـ كتاب الاختيار من الأغاني للواثق .

١١ ـ كتاب الرقص والزَّفن .

١٢ ـ كتاب النغم والإيقاع .

١٣ ـ كتاب قيان الحجاز .

١٤ ـ كتاب القيان .

١٥ ـ كتاب أخبار معبد وابن سريج وأغانيهما .

١٦ ـ كتاب أخبار الغريض .

١٧ ـ كتاب الأغاني الكبير(١) .

أما مؤلفات الكندي الموسيقية فهي تنحصر بالعناوين الآتية :

١ ـ كتاب رسالة الخُبْر في التأليف .

٢ ـ كتاب رسالة في ترتيب النغم .

٣ ـ كتاب رسالة في الإيقاع .

٤ ـ كتاب رسالة في المدخل إلى صناعة الموسيقى .

٥ ـ كتاب رسالة في خُبْر صناعة التأليف .

٦ ـ كتاب رسالة في أخبار عن صناعة الموسيقى .

٧ ـ كتاب مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصناعة العود(٢) .

كان لرسائل الكندي أثر بالغ في النظرية الموسيقية ، امتدّ شأوه حتى قرنين من الزمن(٣) .

لقد فاقت مغنيات العصر الذهبي مغنيات الأمويين في مجال الشهرة والفن بحسب

---

(١) فارمر ، ١٩٨ .

(٢) الفهرست ، ٢٥٥ ، ٢٥٧ .

(٣) فارمر ، ٢٠٠ .

ما نقلته إلينا بعض المصادر . كانت «بصبص» جارية اشتراها المهدي أيام كان أميراً ، بسبعة عشر ألف دينار ، وكانت في «المدينة» معبودة قريش يترنم الشعراء بجمالها . وكانت «عبيدة الطنبورية» من أحذق المغنيات وأبهرهن في صناعة الموسيقى . وشارية وميمونة وبذل وفريدة وعاتكة بنت شَهِدَة ومتيّم الهاشمية وقلم الصالحية وذات الخال وأخريات كثر لمعن في سماء الغناء واشتهرن بالحسن والدلال والصوت الشجي[1] .

٥ ـ الموسيقى والغناء في الأندلس[2] :

١ ـ دور العلماء في تطوير الموسيقى :

يبدو أن غناء أهل الأندلس كان متأثراً بطرق الغناء عند المشارقة والمغاربة معاً . فلم يكن عندهم قانون خاص يعتمدونه ، إلى أن تسلَّم «الحَكَم الربضيّ» ، فوفد عليه من المشرق ومن إفريقيا مَن يحسن الغناء ، فأخذ الناس عنهم ، ثم وفد «زرياب» تلميذ «إسحق الموصلي» ، فجاء بما لم تعهده الأسماع ، ونسي الناس طريقة غيره في الغناء . أتى بعد «زرياب» «ابن باجة» الذي حاول مزج غناء الغرب بغناء الشرق ، وأوجد طريقة جديدة في الغناء اختص به الأندلس .

أما ألحان العرب فكان من الطبيعي أن تنتقل ضمن المظاهر الحضارية والثقافية التي جاءت معهم . وكان الغناء من أهم الأنواع المحببة إليهم ، وفي ذلك يقول المعتضد بن عباد :

أَتَتْكَ أمُ الحسنِ ... تَشْدُو بصوتٍ حَسَنِ
تَمُدُّ في ألحانِها ... مِنَ الغناءِ المَدَني

وقد ذكر «إسحق بن إبراهيم» أن النغمات عشر : ليس في العيدان ولا المزامير أفضل منها .

النغمة الأولى : المثنى مطلقاً وهي النغمة التي يبتدىء بها الضارب قدر الطبقة

---

(١) فارمر ، ص ٢٠٩ . وقد أورد أسماءً كثيرة اكتفينا بذكر البعض منهن .

(٢) من أراد التوسع في الموسيقى الأندلسية عليه العودة إلى دراسات قام بها الدكتور يوسف عيد في المجال ، وقد قدم بعضها في كتابه الفنون الأندلسية وأثرها في أوروبا القروسطية .

على ما يريد من الشدّة واللين ، وتسمى هذه النغمة العِمَاد ، وإنما سميت العِمَاد لأنه قد اعتمد عليها في الطبقة والتسوية .

النغمة الثانية : السُبّابة على المَثْنَى .

النغمة الثالثة : الوُسْطَى على المَثْنَى .

النغمة الرابعة : البِنْصَر على المَثْنَى .

النغمة الخامسة : الخِنْصَر على المَثْنى .

لقد لاحظنا أن تلك النغمات تحتوي على المثنى ، ثم يصير إلى الزير ، فيلغي مطلقه لأن نغمته مثل نغمة الخنصر على المثنى ولا فرق بينهما .

النغمة السادسة : السُبّابة على الزير .

النغمة السابعة : الوسطى على الزير .

النغمة الثامنة : البنصر على الزير .

النغمة التاسعة : الخنصر على الزير .

أما دور العلماء في حقل الموسيقى فيبرز في انتشار المؤلفات الموسيقية المشرقية في الأندلس كرسائل «الكندي» وكتاب «الموسيقى الكبير» ، و «إحصاء العلوم للفارابي» ، والشفا والنجاة لابن سينا ، ورسائل إخوان الصفا ، ومفاتيح العلوم لمحمد الخوارزمي ، والكافي في الموسيقى للحسين بن زيلة .

كما يبرز دورهم في ازدهار حركة التأليف بدءاً بعباس بن فرناس الذي كان أديباً فناناً مشهوراً ؛ إذ أبدع في فنون التعاليم القديمة والحديثة ، وفلسف وعرّب في غير مذهب من الحكمة ، وحذق في الموسيقى فصاغ الألحان وأتقن الضرب على العود .

أما «أبو بكر بن باجة» وهو المشهور بتلخيص مؤلفات أرسطو وشرحها والتعليق عليها ، فضلاً عمّا كتب في الفلسفة والنفس والهندسة والفلك ، فإنه فيلسوف الأندلس وإمامها في الألحان ، و «نصر الدين الطوسي» الذي ألّف كتاب «الأدوار في الموسيقى»[1] .

---

(١) أقدم نسخة من هذا الكتاب محفوظة بمكتبة نور عثمانية بالآستانة رقم ٣٦٥٣ مكتوبة في سنة =

وقد وصلنا رسم للعود لا يختلف عن العود الخشبي ذي الخمسة الأوتار والمستعمل في أيامنا ، ورسم آخر لآلة كانت تسمى «النزهة» .

ولابن باجة مؤلف آخر هو «الرسالة الشرقية في النسب التأليفية»[1] . والمادة العلمية في كلا المصنّفين تكاد تكون واحدة ، غير أن الأول أكثر تركيزاً على أدوار الجماعات ـ وهذه تشبه مقامات الألحان في وقتنا ـ ويتضمن أمثلة لتدوين نغم الألحان الجزئية بحروف تدل على النغم ، ثم بأعداد تدل على أزمنة دور الإيقاع ، هذا ما الذي ميّز كتاب «الأدوار» من «الرسالة الشرقية» .

ويعتبر «ابن باجة» في المغرب بمنزلة أبي نصر الفارابي في المشرق ، وإليه تنسب «الألحان المطربة» وهي المعتمدة في الأندلس . كان متقناً لصناعة الموسيقى ، وجيّد اللعب بالعود ، وصاحب مدرسة نبغ فيها كثير من التلاميذ كأبي عامر بن عمادة الغرناطي الذي برع في علم الألحان ، واشتهر عنه أنه كان يعمد إلى الشعراء فيقطع العود بيده ثم يصنع منه عوداً للغناء ، وينظم الشعر ويلحنه ويغني به . ومن معاصري ابن باجة يُذكر «أبو الصلت أمية بن عبد العزيز» الداني الذي كان متقناً لعلم الموسيقى ، بجيد اللعب بالعود . أما ابن الحاسب المرسي فكان له كتاب كبير في الموسيقى يتكون من أجزاء عدة . ومن تلاميذه أبو الحسن الوَقشي الذي كان ولوعاً بالموسيقى ، وصاحب ذوق رفيع مع صوت بديع . وجاءت بعد هؤلاء فئة يذكر في طليعتها «يحيى المرسي» صاحب «كتاب الأغاني الأندلسي» على منزع الأغاني لأبي الفرج .

وهناك الفيلسوف الصوفي «عبد الحق بن سبعين» الذي له «كتاب الأدوار»[2] وهو من ألمع الموسيقيين الذين تعدى صيتهم الأندلس ، أما أبو الحكم عبيد الله بن المظفّر

= ٦٣٣ هـ . ونسخة أخرى بمكتبة بودليان بأكسفورد رقم ٥٢١ مؤرخة سنة ٧٣٤ هـ .

(١) نسخة مكتبة طوب قبوسراي بالآستانة رقم ٣٦٤٧ ومنها صورة في دار الكتب المصرية رقم ٣٤٨ . فنون جميلة .

ـ ونسخة بالمكتبة الأهلية بباريس رقم ٢٤٧٩ مؤرخة سنة ٨٩٧ هـ .

ـ ونسخة مكتبة أحمد الثالث بإستانبول رقم ٣٤٦٠ . مؤرخة سنة ٨٢٧ هـ .

(٢) ذكره ج . فارمر في تاريخ الموسيقى العربية .

الباهلي الطبيب الأندلسي ، فكان يجيد الغناء والإيقاع والزمر وسائر الآلات ، وعمل «أرغناً» وبالغ في إتقانه[1] .

ومن الذين رحلوا إلى المشرق «أبو زكريا يحيى البيالسي» الذي أقام في دمشق ، بعد أن استقر مدة في القاهرة ، عمل في أثنائها طبيباً لصلاح الدين الأيوبي . كان يجيد اللعب بالعود والأرغن وتقرأ عليه الموسيقى .

ونستطيع أن نضيف إلى هؤلاء «عبد الوهاب بن جعفر الحاجب» ، «فقد كان واحد عصره في الغناء الرائق ، والأدب الرائع والشعر الرقيق واللفظ الأنيف ورق الطبع ، وكان قد قطع عمره ، وأفنى دهره في اللهو واللعب والفكاهة والطرب ، وكان أعلم الناس بضرب العود واختلاف طرائقه وصنعته الألحان ، وكثيراً ما يقول المعاني اللطيفة في الأبيات الحسنة ، ويصوغ عليها الألحان المطربة البعيدة البديعة ، المعجبة . اختراعاً منه وحذقاً ، وكانت له في ذلك قريحة وطبع ، وكان إذا لم يزره أحد من أخواته ، أحضر مائدته وشرابه عشرة من أهل بيته ، منهم ولده وعبدالله بن أخيه وبعض غلمانه ، وكلهم يغني فيجيد فلا يزالون في الغناء حتى يطرب فيدعو بالعود ويغني لنفسه»[2] .

أما الإيقاعات فهي ثمانية :

١ ـ الثقيل الأول .

٢ ـ الثقيل الثاني .

٣ ـ الفاخوري .

٤ ـ خفيف الثقيل .

٥ ـ الرمل .

٦ ـ خفيف الرمل .

٧ ـ خفيف الخفيف .

٨ ـ الهزج .

لقد حاول العلماء إقامة نظام معين تتمشى عليه العلوم الموسيقية . لذلك حاول

---

(١) طبقات الأطباء ص ٦٢٨ .

(٢) طبقات الأطباء ص ٦٣٧ .

بعضهم برمجة الإيقاعات التي ذكرناها .

الثقيل الأول : ثلاث نقرات متوالية ، ثم نقرة ساكنة ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدىء به .

الثقيل الثاني : ثلاث نقرات متوالية ، ثم نقرة ساكنة ، ثم نقرة متحركة ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدىء به .

الماخوري : نقرتان متواليتان ، لا يكون بينهما زمان نقرة ، ونقرة منفردة ، وبين وضعه ورفعه ، ورفعه ووضعه أزمان نقرة .

الخفيف الثقيل: ثلاث نقرات متوالية ، لا يكون بين واحدة منها زمان نقرة ، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات نقرة .

الرمل : نقرتان متواليتان ، ليس بينهما زمان نقرة .

خفيف الرمل : ثلاث نقرات متحركة ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدىء به .

خفيف الخفيف : نقرتان متواليتان ، ليس بينهما زمان نقرة .

وأخيراً **الهزج** : نقرتان متواليتان ليس بينهما زمان نقرة .

كما قام العلماء بتجديد في كسوة الموسيقى ـ أي الإيقاعات المرتبة ـ ورأوا أنه يجب أن تكسى الأشعار المفرحة بمثل الأهزاج والأرمال والخفيفة .

وما كان من المعاني المحزنة ، فبمثل الثقيل الأول والثاني . وما كان من معاني التحدي وشدة الحركة والتحمل ، فبمثل الماخوري وما وازنه . كما أتوا على ذكر كيفية استعمال الموسيقى للإيقاعات والأوزان الشعرية بحسب ترتيب الأزمان الواجبة فيها . وإلا وجب على الموسيقى أن يستعمل في كل مرحلة من النهار والليل ما شاكلها من الإيقاع .

ولعل من أكثر العلماء اهتماماً بالغناء وتنظيراً أبا الحسن علي النميري المعروف بالشنتريني .

قدم هذا الوشّاح الأندلسي إلى المغرب في أواسط القرن السابع (الرابع عشر للميلاد) . وكان خلال تجواله ينشد أزجالاً مشرقية . ومما يدل على غنى هذه الأشعار بالألحان الموسيقية قوله في مطلع أحد أزجاله .

شُويخٌ من أرضِ مِكْناس ... وسَط الأسواق يغني
آشْ عليّا آمن الناس ... وآش أعلى الناس مني[1]

وليس أدلّ على شيوع أناشيده من كون بعض أزجاله ما زالت ترددها الألسن . ويبلغ من سمو ألحانه ما جعل ابن عباد الرندي يقول : «وأما مقطعات «الشتريني» وأزجاله فلي فيها شهوة وإليها اشتياق . . . » ومجموعة «الحايك» حافلة بأشعار الشتريني التي لا تخلو منها أية نوبة[*] وقد أحصيت عدد المنظومات التي نسبت إليه فكانت ما يربو على الثلاثين ومن الألحان الموزونة ما يناهز العشرة .

أما ابن الدارج فيقول فيه الدكتور محمد بِنْشَقرونْ : «الواقع أن ابن الدارج كما يبدو من كتابه ، عالم كبير ، ومتعمق يتمتع بثقافة واسعة عميقة وفي كتابه : «كتاب الإمتاع والانتفاع في مسألة سماع السماع» يرد على من نغَّصَ على المسلمين حياة المسرة بتحريم ما أبيح لهم ، ليتبعوا أحسن الاتباع وأولى الاعتناء»[2] .

٢ ـ المجالس الموسيقية :

أ ـ دور الجاريات : قامت في الربوع الأندلسية مجالس للغناء والموسيقى يقصدها المغنون والمغنيات ، يشجع على ذلك الطبيعة الأندلسية الجميلة . وكانت العناية بتعليم الجواري وتثقيفهن كبيرة ، فاشتهر متخصصون في ذلك «كابن الكنابي» المتطبب الذي كان منفقاً لسوق قيانه يعلمهن الكتابة والقراءة والأدب ، وغير ذلك من الفنون . وله فصل يصف فيه تعليمه القيان يقول : «فأنا منبه الحجارة فضلاً عن أهل الندامة والجهالة ، واعتبر ذلك بأن في ملكي الآن أربع روميات ، كن بالأمس جاهلات ، وهن الآن عالمات ، حكيمات ، هندسيات ، موسيقيات ، أسطرلابيات ، نجوميات ، نحويات ، عروضيات ، أدبيات ، تدل على ذلك لمن جهلن الدواوين الكبار التي ظهرت لخطوطهن»! وتحدث التيفاشي عن ازدهار الغناء في إشبيلية ، فذكر أن بها عجائز يعلمن غناء لجوار مملوكات لهن ، ويشترين من إشبيلية لكافة ملوك المغرب وإفريقيا ، تباع الجارية منهن بألف دينار مغربية . فتغني الجارية على الآلة التي تشترط

(١) لُحّنَ هذا الشعر أخيراً وغُنّيَ من قبل المطرب والملحن السوري نعيم حمدي .
(*) سنأتي إلى تفصيلها فيما بعد في هذا الفصل .
(٢) الموسيقى الأندلسية ، عالم المعرفة ص ٨٥ ، عدد ١٤٨ سنة ١٩٩٠ .

في بيعها ، وربما كانت تتقن العزف على جميع الآلات .

وكما اشتهرت الأندلس بالمغنيات ، كذلك اشتهرت بالرقصات اللائي كن يمارسن فنهن في المجالس الخاصة ، ودور الغناء واللهو . وكان الإفراط في إظهار الأبهة والعظمة في مجالس الغناء في قرطبة لا يقل عن نظيره في بغداد . فقد اجتمع في حفلة أقيمت في قصر أحد الخلفاء الأندلسيين مائتان من المغنيين والمغنيات يضربون على العيدان والمزامير . وكان الخلفاء مولعين بالضرب على الأوتار ، تواقين إلى سماع الغناء حتى أنهم أخذوا يتنسمون أخبار المغنين والمغنيات من كل حدب وصوب . ولم تكن المرأة الأندلسية أقل شغفاً بالغناء من رفيقاتها الشرقيات لا سيما أن طبيعة البلاد الجميلة وحياة أهلها الزاهية كانتا أول عامل من عوامل الأنس والطرب ، ومن شغف عبد الرحمٰن بن الحكم بالجواري ، أن قصره اكتظ بهن ، وحكايته مع جاريته «طروب» أشهر من أن نتصدى لها ؛ وخلاصتها : «إنه أغضبها يوماً فعاقبته بالهجر والصد ، وحاول أن يترضاها وأرسل لها من خاصته من يرغمها فأقفلت حجرتها دونهم واستأذنوه في كسر الباب عليها فلم يطاوعه قلبه . ولما أعيته الحيل لجأ إلى ترضيتها ، فسد عليها الباب من خارجه بالدراهم وتضرع إليها أن تعود إليه على أن تكون جميع الدراهم لها . فخرجت إليه وانكبت على رجليه تقبلها وفازت بالمال كله» ! وفيها يقول متشوقاً ومتحمساً وقد طالت غيبته في غزوة من غزواته :

إذا ما بدت لي شمسُ النهارِ   طالعةً ذكرتْني طروبا
ألاقي بوجهي سمومَ الهَجيرِ   إذا كادَ منه الحَصى أن يذوبا

ولا نغالي إذا قلنا أن أكثر المغنيات في الأندلس هن تلامذة «زرياب» ومنه أخذن وتخرجن عليه . وممن اشتهر منهن «حمدونة» بنت زرياب وهندية وغزالات . وأول جارية اشتهرت ونالت حظاً وافراً بغنائها ، وكان يشار إليها بالبنان ، جاريته «منفعة» . انصرفت يوماً بين يدي الأمير عبد الرحمٰن تغنيه ، فلما فطنت لإعجابه بها أخذت تجيد في غنائها وأبدت له دلائل الرغبة فأبى إلا التستر بهذه الأبيات :

يَا مَن يُغطي هواه   من ذا يغطي النهارا
قد كنتُ أملكُ قلبي   حتى علقت فِطارا
يا ويلتا أتراه   أتراه يا كسان أو مستعارا

يــا بـــأبـــي قـــرشـــي خلعـــت فيـــه العـــذارا

ويحكي أن هذه الأبيات كانت للمغنية «منفعة» قالتها في الأمير «عبد الرحمٰن» ثم انكشف أمرها فأهداها إليه «زرياب» وجاءت بعد «منفعة» المغنية «مصابيح» جارية الكاتب «أبو حفص» وكانت على غاية في الحسن والجمال وفيها يقول ابن عبد ربه: حينما ضنت عليه بسماع صوتها كتب إلى مولاها:

يـا مـن يضـن بصـوتِ الطـائرِ المغـرّدِ ما كنتُ أحسبُ هـذا الضـنِ مـن أحـدِ
لـو أن أسمـاعَ أهـلِ الأرضِ قـاطبـةً أصغت إلى الصوت لم ينقصْ ولم يزُدِ

واشتهرت «فضل المدنية» وكانت حاذقة بالغناء، ومن جواري إحدى بنات هارون الرشيد. نشأت وتعلمت في بغداد ودرجت للمدينة المنورة بعد أن عتقت فزادت شهرتها. ووصلت للأمير عبد الرحمٰن مع صاحبتها (علم) المدنيّة وإليهن تنسب (دار المدنيّات). كان عبد الرحمٰن يؤثرهن لجودة غنائهن ونصاعة ظرفهن ورقة أدبهن ويضاف إليهن جارية اسمها (قلم) وهي أندلسية الأصل من سبي (البشكينس) حملت صبية إلى المشرق فوقعت في مدينة النجي وتعلمت هناك الغناء وحذقته. كانت أديبة تنافس المغنية (قمر) جارية (إبراهيم بن حجاج اللخمي) صاحب إشبيلية. وقمر على جانب عظيم من الفصاحة والبيان والمعرفة بصوغ الألحان، مع فهم بارع وجمال رائع جلبت من بغداد. ولها أبيات في مولاها تمدحه:

مـا فـي المغـارب مـن كـريـم يُـرتَجى إلا حليـــف الجـــودِ إبـــراهيـــمُ
إنـــي حللـــتُ لـــديـــه منـزلَ نعمـةٍ كـــلُّ المنـــازلِ مـــا عـــداه ذميـــمُ

ومن بين تلك الجواري أشرق فن «العجفاء» في سماء الأندلس فكانت بديعة بغنائها ورقيقة في صوتها.

قال «الأرقمي» كان «أبو السائب» من أهل الغناء، فسألني يوماً: هل لك في أحسن الناس غناء قلت: وأين ذلك فجئنا إلى دار مسلم بن يحيى مولى بني زهرة فأذن فدخلنا بيتاً عرضه اثني عشر ذراعاً وطوله في السماء ستة عشر ذراعاً وقد طلعت علينا جارية عجفاء فقلت لأبي السائب: بأبي أنت ما هذا؟ فقال اسكت. فتناولت الجارية

(١) الأغاني ج ٢٣، ص ١٢٥.

العود وغنت :

بَيَدَ الذي شُغِفَ الفؤادُ بكم تفريجُ ما ألقى من الهمِ
فاستبقني إني كلفت بكُم ثم افعلي ما شئتِ من علمِ
قد كان صرم في الممات لنا فَجُعِلت قبل الموتِ بالصرمِ

وبقينا نتردد على «العجفاء» حتى صارت عند الأمير عبد الرحمٰن .

ولما أخذ الغناء مكانه في الأندلس لم يبقَ مختصراً على عامة الناس بل تعدى إلى خواصهم حتى وجد عند أولاد الخلفاء وبناتهم . غير أنه لم يشتهر منه إلا (ولادة بنت المستكفي) فهي لم تماس هذا الفن إلا للذتها الخاصة وهي في الأندلس كعُليّة بنت المهدي في المشرق . إلا أن ولادة تزيدها حسناً ولطفاً . وقد كتبت على ثوبها :

أنا والله أصلحُ للمعالي وأمشي مشيتي وأتيهُ تَيهاً
أمكنُ عاشقي من لثمِ خدّي وأعطي قبلةً من يشتهيها

قال ابن بشكوال عنها : «كانت ولادة في نهاية من الأدب والظرف ، وكان مجلسها في قرطبة منتدى الأحرار ، وفناؤها ملعباً لجياد النثر والنظم يعشو أهل الأدب إلى ضوء غرتها ويتهافت الشعراء والكتّاب إلى حلاوة عشرتها» .

أغرمت بابن زيدون وقد أنشدها شعراً قوله :

وَدَعَ الصبرَ محبٌ وَدعكَ ذائعٌ من سرِّه ما استودَعَكْ
يقرعُ السنَ على أن لم يكنْ زادَ في تلك الخُطا إذ شيَّعَكْ
يا أخا البدر سناءً وسنا حفظ الله زماناً أَطْلَعَكْ
إن يطل بعدك ليلي فلكم بت أشكو قصر الليل معكْ

وكان لها جارية حسنة الصوت . فظهر لولادة أن ابن زيدون مال إليها ، فكتبت إليه :

لو كنتَ تنصفُ في الهوى ما بَيْنَنا لم تهوَ جاريتي ولم تَتَخيَّرِ
وتركتَ غصناً مثمراً بجماله وجنحتَ للغصنِ الذي لم يثمرِ
ولقد علمتُ بأنني بدرُ السما لكن ولعتَ لشقوتي بالمُشتَري

وبقيت (ولادة) تتمتع بسلطان جمالها وحريتها المطلقة طائرة في سماء الفن ، تواقة إلى الغناء مناصرة لنظام الموسيقى الجديد الذي وضعه «زرياب» في الأندلس والذي اتبع فيه النظام «البيزنطي» القديم وهو النظام الموسيقي نفسه الذي كان سائداً في بغداد . وقد بدأت نغماته تزداد حتى بلغت أربعاً وعشرين نغمة وأصبحت هي المتفق عليها . وهذه الأنغام هي من جملة الأسباب التي أدت إلى وضع نظام الموشحات الأندلسية .

أما «هند» جارية (ابن مسلمة الشاطبي) فقد كانت أديبة شاعرة ولها صوت جميل ومعرفة تامة في الموسيقى . وقد خاطبها أحد الشعراء فقال :

يا هندُ هلْ لكِ في زيارةِ فتيةٍ ... نَبَذُوا المحارمَ غَيْرَ شربِ السَلْسَلِ
سَمِعوا البلابلَ قَدْ شَدَتْ فَتذكروا ... نغماتِ عودِكِ في (الثقيلِ الأولِ)

وردت هند قائلة :

يا سيداً حازَ العُلى عن سادهِ ... شُمّ الأنوفِ من الطرازِ الأولِ
حَسبي من الإسراعِ نحوكِ إنني ... كنتُ الجوابَ مع الرسولِ المُقبلِ

وقد كان لمجالس الغناء في دور الأندلس أثر كبير في الأدب بسبب ما كان يقوم في النفوس من التبسط بعوامل السرور والتوسع في عالم الخيال . ومن ذلك نبوغ كثيرات من النساء في عالم الأدب ، برزن في الشعر والنثر بحيث أصبحن في مقدمة أهله لطفاً وظرفاً . فمنهن «أم العلاء الحجازية» وقد كانت أديبة في شعرها لطيفة في منادمتها . ومن شعرها :

كلما يصدرُ منكُم حَسَنٌ ... وبعليا كَمْ تحَلّى الزمَنُ
تعطفُ العينُ على مَنْظَرِكُم ... وبذكراكم تلذ الأعين
من يَعِشْ دُونكم في عمرهِ ... فَهْوَ في نُبُلِ الأماني يغبن

ومنهن «أم الكلام بنت معتصم بن صمادح» ملك المرية ، يقال إنها كانت تحب فتى من عامة الناس . ومن قولها فيه :

يا معشرَ الناس ألا فاعجبوا ... مما جَنَتْه لوعةُ الحبِ
لولاه لم يَترِك بدرُ الدُجى ... مِنْ أُفقِه العلويّ للتُربِ

حسبـي بمـن أهـواه لـو أنـه	فـارقنـي شـايعـه قلبـي

ومنهن «أمة العزيز» ومن شعرها :

لحاظكم تجرحنا بالحشا	ولحظنا يجرحكم بالخدود
جرح بجرح فاجعلوا ذا بذا	فما الذي أوجب جرح الصدود

ومنهن «حفصة الركونية» وقد كتبت إلى عبد المؤمن بن علي سلطان الموحدين :

يا سيدَ الناسِ يا مَنْ	يؤملُ الناسُ رِفْدَه
أمنن عليَّ بطرس	يكون للدهرِ عِدَّه
تَخُطّ يُمناك فيه	الحمدُ للّهِ وَحْدَه

ومن قولها في نفسها :

عيونُ مها الصريم فِداء عيني	وأجيادُ الظباءِ فداءَ جيدي
أزينُ بالعقودِ وإن نَحْري	لأزينُ للعقودِ من العقودِ
ولا أشكو من الأحبابِ ثِقلاً	وتشكو قامتي ثِقلَ النُهودِ

ومنهن «العبادية» جارية المعتضد الذي كان يحبها وقد سهر بقربها ليلة وهي نائمة فقال :

تنام ومُدْنَفُها يَسْهَرُ	وتصبُرُ عَنْهُ ولا يصبُرُ

فأجابته بقوله :

لَئِنْ دامَ هذا وهذا له	سَيَهْلِكُ وجداً ولا يشعرُ

ومنهن «حمدونة» ويلقبونها «بخنساء الأندلس» ومن شعرها :

ولما أبى الواشونَ إلا فراقنا	وما لهم عنديَ وعندك من ثارِ
وشَنّوا على أسماعِنا كل غارة	وقَلَّ مماتي عند ذاكَ وأنصاري
غَزَوْتهم من مُقْلَتيكَ وأدمُعي	ومِنْ نَفْسي بالسيفِ والسَّيلِ والنارِ

ومنهن «عائشة بن أحمد القرطبية» وكانت من عجائب زمانها . تحسن الخط . دخلت يوماً على المظفر بن منصور وبين يديه ولده فارتجلت :

أراكَ اللّهُ فيه ما تريدُ	ولا برحت معاليهِ تَزيدُ

فقد دَلَّت مُخايلُه على ما	تُؤمِلُه وطالعه السَعيدُ
تَشَوَّقت الجيادُ له وهزالُ	الجسام وأشرقَت البثورُ
وكيف يخيبُ شبلَ قد نمته إلى	عليساء ضراغمةٌ أسودُ
فسوف تراه بدراً في سماء	من العليا كواكبُه الجنودُ
فأنتم آل عامرِ خيرَ آلِ	زَكا الأبناءِ منكم والجدُودُ
وَلِيدُكُم لدى رأيِ كشيخٍ	وَشَيْخُكم لدى حَرْبِ وليدُ

ومنهن «مريم بنت يعقوب الأنصاري» ومن شعرها وقد كبرت :

وما يُرتَجى من بنتِ سبعين حجةً	وسَبعُ كَنَسْجِ العنكبوت المهلهلِ
تَدُبُ دَبيبَ الطفلِ تسعى إلى العصا	وتَمْشي بها مَشْيَ الأسيرِ المُكَبَّلِ

٣ ـ تأليف الألحان :

أما تأليف الألحان فهو يقسم إلى قسمين :

١ ـ صنعة الأوتار ، وتأليف بعضها إلى بعض ، ومعرفة ما فيها من الدلالات على التشاكل ، والازدواج ، ووجود ما يستقيم منه ويصح ، وينقسم إلى ثلاثة أقسام :

أ ـ أحدها للهو والطرب والتلذذ والتنعم ويسمّى النعيم .
ب ـ والثاني للمرأة والنجدة والبأس والإقدام ويسمى الجريء .
ج ـ والثالث للبكاء والحزن والنوح والرقاد ويسمى الشجوى .

٢ ـ الطنين والألحان ومعرفة مخرجها من الفم . وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام أيضاً :

أ ـ التسبيح والتهليل والتضرع والتخشع وهو ألينها .
ب ـ والثاني للطرب واللهو ، وهو أفخمها .
ج ـ والثالث للحزن والنوح وهو أشجاها .

أما عمر المغني أو المغنية فيمثل دوراً مهماً . فإن كان شاباً والزمان صيفاً ، جعل غناءه في المساء ، وإن كان شيخاً والزمان شتاء ، جعل غناءه أول النهار ، وإن كانت المغنية باردة المزاج جعلت غناءها في الربع الثاني من النهار ، وإن كان المزاج الغالب عليها الصفراء ، وكمال الشباب ، جعلت غناءها بعد نصف النهار . وإن كانت تريد

المغنية الانتقال من إيقاع إلى آخر ، ينبغي لها أن تجعل انتقالها من خفيف الثقيل الأول إلى الثقيل الأول . وكان على المغنية أن تنقل صوتها ، من الثقيل الثاني إلى الماخوري ومن الماخوري إلى الثقيل الثاني ، ومن ثقيل الرمل إلى الماخوري .

أما إذا كانت المغنية حاذقة ، فوقفت عند النقرتين الأخيرتين من ثقيل الرمل ، ثم تلتها بالنقرة ووقفت وقفة خفيفة ، ثم ابتدأت بالماخوري ، وكذلك من الماخوري إلى ثقيل الرمل ، تكون جميع هذه الانتقالات مؤتلفة .

٤ ـ زرياب[١] وأهمية مدرسته الغنائية :

سمع «الحكم الأول» أمير الأندلس بالمغني «زرياب» فاستدعاه إلى قرطبة ، فسار إليها . وعندما انتهى إلى «الجزيرة الخضراء» بلغته وفاة الحكم فهمّ بالرجوع ، لولا أن ثناه عن ذلك رسول الحكم الذي كان في صحبته ورغّبه في متابعة رحلته إلى عبد الرحمٰن بن الحكم الذي تولى الحكم بعد أبيه والذي ما إن بلغ مسامعه قدوم زرياب إلى الأندلس في طريقه إليه ، حتى كتب إلى عمّاله يوصيهم بإكرامه والعناية به وبعياله . ودخل قرطبة فأنزل بدار من أحسن الدور ، تهيأت له فيها وسائل الراحة وكل ما يحتاج إليه .

وزرياب هو الذي جعل مضراب العود من قوادم النسر عوضاً عن الخشب وذلك لرقة الريشة ، كما زاد الوتر الخامس فيه ، وأوجد في الغناء مدرسة خاصة وطريقة مستحدثة في التعليم .

وقد أتيح لفن الغناء في الأندلس أن يتطور على يديّ الموسيقي الكبير «زرياب» فامتاز أسلوب تعليمه للغناء بنواحٍ عدة ، أهمها :

١ ـ أن يقرأ التلميذ الشعر ويتعلم موازينه .

٢ ـ تعليم التلميذ أنواع الزخرفة والقواعد الموسيقية الأساسية .

---

(١) علي بن نافع الملقب بـ «زرياب» هو لقب غلب عليه في بلده لسواد لونه تشبيهاً له بطائر أسود . والزرياب كذلك الذهب ، معلمة بارزة في تاريخ فن الموسيقى والغناء . وقد اجتاز البحر إلى الأندلس هروباً من سطوة زيادة الله الذي أمر بضرب عنقه . واستقر هناك حتى مماته ـ انظر : ابن عبد ربه : العقد الفريد ـ أحمد أمين ـ دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ : ج ٧ ، ص ٣١ .

٣ ـ التعمق في أصول الغناء وقواعد العزف ، ولا يكون ذلك إلا مع ذوي الأصوات الجميلة بعد اختيارهم وتجربتهم .

إن ما أدخله «زرياب» على نظام الغناء والموسيقى جعله موضع إعجاب الناس فصاروا يتحدثون عنه في مجالسهم واجتماعاتهم . ومما يدل على شيء من الأهمية هو شغف الأندلسيين بفن الغناء وعنايتهم بأمره عناية ربما رجحت على عناية الغربيين بهذا الفن . وكان زرياب إذا أراد امتحان تلميذه ، أمره بالقعود ، فإذا كان صوته ليناً ، أمره أن يشد على بطنه عمامة ، لأن ذلك يقوي الصوت ، وإن كان لا يقدر على أن يفتح فاه ، يدخل في فيه قطعة خشب عرضها ثلاث أصابع ويتركها ليالٍ حتى ينفرج فكاه . وإذا أراد زرياب أن يختبر الصوت المراد تعليمه ، أمره أن يصيح بأقوى صوته : يا حجام ، أو يصيح : آه ويمد بها صوته . فإن سمع صوته صافياً ، ندياً ، قوياً ومؤدياً لا يعتريه غنَّة ولا حبسة ولا ضيق نفس ، أشار بتعليمه ، وإن وجده على خلاف ذلك أبعده .

لقي «زرياب» التقدير والتشجيع ، وأصبحت له الهيمنة التامة على الأذواق في نفوس الناس . وما أنجزه جعله متفوقاً على كل معاصريه في الشرق والغرب . حتى إذا ما ذكر اسم الأندلس على مر العصور ذكر «زرياب» معها ، فأصبحا صنوان أو وجهان لعملة واحدة هي الموسيقى والغناء والطرب واللهو والفرح . . .

وفي مدرسة «زرياب» ولدت الأغنية الأندلسية المستقلة ، الحرّة ، ذات الطابع العلمي ، وعلى مقومات موسيقية واضحة الأسلوب ارتكزت وأصبح للأغنية طابعاً جديداً ، لحناً وموضوعاً .

فالنظر في الموضوع الذي تتناوله الأغنية عموماً يعتبر من الجوانب الفنية الحساسة التي طالما استوقفت الباحثين وأثارت النقاش وحركت أقلام النقّاد .

وإذا كان هذا الموضع بحق من أهم القضايا التي تستأثر باهتمام الباحثين في الموسيقى الأندلسية ، لأن المجال الموسيقي كان يعيش على نتاج أدبي قديم توارثه الحفّاظ عبر الأجيال ، فإننا عندما نتصفح المجموعات الموسيقية التي احتضنت أشعار الأدوار والمواويل والأناشيد ، نجد أن أكثرها منسوب إلى شعراء قدامى ، وفي مقدمتهم

ابن الفارض وأبو نواس ومجنون ليلى وعنترة وابن باجة وابن سهل وابن عربي . وكان أغلب الشعراء يطرقون باب الغزل وشكوى الحبيب وذكر المنازل والديار .

وحينما امتدت يد النسيان والضياع إلى النوبات الأندلسية ، عمد بعض الشعراء إلى تعميد الألحان بالكلمات ، فنشطت حركة تأليف المنظومات وتركيبها على أنغام الآلة الأندلسية . على أن هؤلاء لم يخرجوا على الموضوعات المعتادة .

ومع «زرياب» أخذت الأغنية الأندلسية منحى معيناً ، في اللحن والمضمون ، يتلخص هذا المنحى بالنقاط الآتية :

أـ غلبة طابع الموشحات : بما أن قالب التوشيح هو أكثر القوالب الشعرية انسجاماً مع الأنغام وملاءمة للإنشاد ، فقد جاءت أغلب المنظومات الغنائية على صورته .

ب ـ إخضاع اللفظ للنغم : بتأثير من مدرسة «زرياب» ، بدأ الشعراء يهتمون بالسهولة وانتخاب الكلمات الخفيفة الوقع ، والتعابير المناسبة للطبع والبعيدة من الإشكال ، حتى إنهم عمدوا إلى مطاوعة اللحن على حساب مقتضيات العروض ، ولو أدى ذلك إلى مخالفة الوزن الشعري ، فكانوا يركّبون العبارة العاميّة ويعمدون إلى التكرار لفائدة اللحن الموسيقي وإيقاعه .

هذا باختصار أهم ما كان لـ «زرياب» من دور على صعيد الموسيقى . وقد كان له تأثير كبير في نقل العادات الشرقية إلى بلاد الأندلس ، وأخذت تلك العادات تنتشر في كثير من التأنق والذوق الناعم وهي تبدو خصوصاً في المأكل وفي قوانين المآدب والحفلات ، كما ملأ «زرياب» ليالي الأندلس بأغاني الفرح . وعندما مات ترك وراءه ثروة لا تقدر بثمن ، تراثاً موسيقياً عظيماً وتلاميذاً حملوا رسالته ورسالة الفن من بعده .

كان «زرياب» نموذج كفاح لمن جاء من بعده ، هذا النموذج استطاع أن يستأثر بصفحة خالدة من التاريخ .

٤ ـ النوبات الموسيقية الأندلسية :

ارتبط مصطلح «النوبة» بالموسيقى الأندلسية ، حتى ظن أنه لم يكن معروفاً في غيرها ، في حين أنه كان مستعملاً في الشرق وهو يعني عند المغنّين : المرّة أو الدور ، وربما أفاد الجماعة من الموسيقيين ، على حد ما ثبتت عدة أخبار واردة في كتاب

«الأغاني» ، ومنها : «أنه جاء إبراهيم بن أخي مسلمة إلى الرشيد فقال له: يا أمير المؤمنين إني أحب أن تشرفني بأن تكون نوبتي ونوبة إسحق الموصلي في مكان ، وأن يكون دخولي إليك ودخوله في مكان»[1] .

وروي عن «الحارث بن بسخنر» أنه قال: «كانت لي نوبة في خدمة الواثق في كل جمعة إذا حضرت ركبت إلى الديار ، فإن نشط إلى الشرب أقمت عنده ، وإن لم ينشط انصرفت ، وكان رسمنا ألاّ يحضر أحد منا إلاّ في يوم نوبته»[2] .

ووردت لفظة «النوبة» غير مرة في «ألف ليلة وليلة» ، كما ثبتت حكاية «إسحق بن إبراهيم الموصلي» بعد أن أحضر جارية إلى المأمون ، فغنّت له وأطربته فحصل له منها سرور عظيم ، وقال : قد جعل عليها نوبة في كل يوم خميس فتحضر وتغني من وراء الستارة .

وبالمعنى نفسه استعملت في العصر الأندلسي الأول . فقد ذكر «ابن حيان» أن عباس بن فرناس انتهت نوبته أمام الأمير فغناه بشعره الذي يقول في مطلعه :

الجهلُ ليلٌ ليس له نور   والعلم فجر نوره مشهور

فلم يهتز الأمير لغنائه ، واستمع لنوبة أخرى منه ، ثم استزاده بنوبة فأمر له بجائزة . ثم أصبح للنوبة مدلول موسيقي واضح .

وذكر «التيفاشي» أن النوبة ، أصبحت تشكل مجموع القطع أو المقطوعات التي يتوالى أداؤها بتتابع منظّم ونسق خاص داخل نغم واحد وبموازين متنوعة . ومعها ظهر التأليف الموسيقي المتكامل بعد أن كان العمل الموسيقي في السابق ، يقوم على نظام الصوت الذي كان شائعاً عند العرب في الجزيرة . ولعلها في الأندلس تعني ما تعنيه الوصلة عند المشارقة .

والنوبة نوع من التأليف الموسيقي يتناوب فيه الأداء الغنائي والأداء الآلي ، وتتألف من سلسلة من الألحان متتابعة ، بعضها مقرون بأقاويل شعرية وبعضها آلي بحت .

---

(١) الأغاني ، ج ٥ ، ص ٣٤٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ج ٤ ، ص ١١٨ ـ ١٢٠ .

فالفرقة الموسيقية كانت تجمع بين رجال مدربين يؤدون الواحدة مراراً من دون أن تكرر لحناً واحداً ، وذلك بعكس الألحان الآلية البحتة التي لا يتوافر فيها عادة إلا لحن واحد في كل نوبة .

ولمن أراد الاضطلاع أو الاستزادة من مفهوم النوبة فليعد إلى بطون المراجع التي تتناول النوبة بالتفصيل . ونحن لم نتطرق إلى تلك الثنيات لأنها تخرج بنا عن هدف الطرب الذي نريده في خدمة الغناء ونترك المجال واسعاً أمام بعض المتخصصين للوقوف على تلك الخصائص[*] .

٥ ـ المدارس الموسيقية وطرق الغناء :

بعد سقوط غرناطة آخر الممالك الأندلسية

اتضحت خطوط الموسيقى الأندلسية في الشمال الأفريقي من خلال مدارس ثلاث :

الأولى : مدرسة إشبيلية وقد انتشرت في «تونس» واصطلح على إطلاق اسم «المألوف» على الموسيقى الأندلسية ، وكذلك أشيع هذا المصطلح في شرق الجزائر وبخاصة في قسطنطينة[١] .

الثانية : ذات أصول غرناطية وانتشرت في الجزائر ، حيث أطلق على الموسيقى الأندلسية مصطلح «الغرناطي» .

الثالثة : تجمع بين تراث غرناطة وبلنسية وهي السائدة في المغرب الأقصى حيث تعرف به الموسيقى الأندلسية حتى اليوم باسم «الآلة» .

وربما كان السبب في هذه التسمية ، رغبة المغاربة في التفريق بين هذه الموسيقى باعتبارهما طرباً يعتمد على الآلات ، وبين طرب الأغاني الذي يقوم أساساً على إنشاد

(*) لنا في هذا المقام بحث يتناول الموسيقى الأندلسية وأثرها في أوروبا القروسطية (رسالة ماجستير في الجامعة اللبنانية) سنة ١٩٨٢ .

(١) مخطوط في المكتبة الوطنية بمدريد رقم ٥٣٠٧ .

القصائد ، ولا يستعين بالآلات لحفظ الإيقاع . كما أطلقوا عليه اسم «الكلام» أيضاً وهو اصطلاح يقابل «الآلة»[1] .

أما طرق الغناء التي كانت تعلم في هذه المدارس فقد ذكرها «التيفاشي» في كتابه «فصل الخطاب في مدارك الحواس الخمس لأولي الألباب» .

ونظراً إلى صعوبة الوقوع على هذه المخطوطة ، فقد اعتمدنا على وثيقة نسخت عن الكتاب الذي نحن بصدده ، تقول :

«أما أهل الأندلس فطريقهم في الغناء الطريق القديم ، وأشعارهم التي يغنون فيها هي أشعار العرب القديمة المذكورة في كتاب «الأغاني» مثل : .

القصر فالنخل فالجمّاء بينهما (اللحن لمعبد من خفيف الثقيل الأول) .

ومثل :

الطلـــول الـــدوارس فـــارقتهـــا الأوانـــس

(اللحن لإسحق ، خفيف ثقيل بالبنصر) .

ومثل :

تقـــول بثينـــة لمـــا رأت

وغير ذلك من هذا الجنس»[2] .

أما جملة الأشعار الملحنة التي يغنّى بها في تلك المدارس والتي انتشرت بعد ذلك على الألسنة ، فهي في مجموعها مؤلفة من ستة وخمسين صوتاً . وكان هذا الغناء ، موقوفاً على إشبيلية من مدن الأندلس ، «وفيها جوار حسان يُشترين من إشبيلية لسائر ملوك المغرب»[3] .

---

(١) المرجع نفسه (المخطوطة) ص ٩٨ ـ ٩٩ ـ ١٠٠ .

(٢) مجلة الأبحاث ، الجامعة الأميركية : ١٩٦٨ ـ ع ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ص ٩٨ .

(٣) المقري ، نفح الطيب . ج ٣ ، ص ١٣٥ وللاضطلاع على هذه الأشعار تعود إلى رسالة الماجستير في الأدب العربي وعنوانها الموسيقى الأندلسية وأثرها في أوروبا القروسطية الجامعة اللبنانية (الفرع الثاني) للدكتور يوسف عيد .

أما قوانين الغناء الأندلسي ، فمنسوب كل شيء منه إلى ملحنه :

١ ـ **الخسرواني** : يعرف عند أهل الأندلس بالاستهلال والعمل . يبدأونه بنغمات ثقيلة شيئاً بعد شيء ، ثم يخرجون عنها إلى نغمات خفيفة ، فتثير من الطرب ما يُرتاح له .

ومنه ما جاء من تلحين ابن باجه :

بُلينا بأقوامٍ إذا استُحْفِظُوا خَانوا ... ودُومُوا على حفظِ الوَداد فَطالَما

هل اكْتحَلَت بالنوم لي فيه أجفان ... سَلُوا الليلَ عني مُذ تَناءَتْ ديارُكُم

٢ ـ **المطلق** : «ما هو في طريقة النشيد» ، ومن ذلك شعر ابن الزّقاق البلنسي وهو من تلحين ابن الحاسب :

ومشمولة نبهت صُبْحي لشربِها ... وللبرقِ في الظّلْماءِ فتكة ضارب

٣ ـ **المزموم** : ما هو في طريقة النشيد ، ومنه شعر أبي قطيفة بتلحين مشرقي كان يغني به «زرياب» وزاده نغماً في الاستهلال :

قد يكتم الناس أسراراً فأعلمها ... ولا ينالون حتى الحشر مكنوني

وشعر آخر من تلحين ابن باجه :

تُعلِّلُني بالوصلِ لَيْلى ولا تَفي ... بما وَعَدَتْ حتى يموتَ المعلَّلُ

وشعر «الشريف الرضي» من تلحين ابن الحاسب :

بتنا ضَجِيعَيْنِ في ثَوْبَيْ هَوى وتُقَى ... يَضُمُّنا الشوقُ من فَرْعٍ إلى قَدَمِ

٤ ـ **المجتث** : ما هو في طريقة النشيد ، ومن ذلك شعر من تلحين ابن الحمّارة :

يخطُّ الشوقُ شخصكَ في ضميري ... على بعدِ التزاور خط زور

وتُدْنِيكَ الأماني مِن فؤادي ... دُنُوَّ البَرقِ مِنْ لَمحِ البَصيرِ

فلا تبعد فإنك نور عيني ... إذا ما غبت لم تكحل بنورِ

إذا ما كنت مسروراً بهَجْري ... فإني من سُرُورِكَ في سُرُورِ

هذه هي أهم قوانين الغناء الأندلسي بالنوبات والألحان .

ونوبات الأندلس وألحانها باقية حتى اليوم في أقطار المغرب ، وهي تنهض دليل إثبات ، يبرز أهم الملامح الأصيلة للموسيقى الأندلسية ، على الرغم من طابع التأثير

الذي أحدثته التطورات والآلات الحديثة التي تواكب تقدم العصر ، والتي حاولت إدخال الخلل والاضطراب إليها .

بعد سقوط الأندلس ، انتقلت إلى المغرب كنوز الموسيقى الأندلسية ، وغدت تلك البلاد وارثة هذه الفنون . وإننا نراها اليوم محتفظة بالكثير منها ، يتوارثه الأبناء عن الآباء ويتناقله الخلَف عن السلَف .

ومن هذا يستدل على أن هذه النظم الموسيقية المنقولة من الخارج لم تكن سابقة لنظرية الموسيقى العربية ، ولكنها دخلت عليها فتلقحت بها تلك الأصول التي كان لها مميزات خاصة .

وإدراك هذه الحقيقة أمر في غاية الأهمية ، خشية أن يتسرب إلى الأذهان أن الموسيقى العربية من أصل فارسي أو بيزنطي .

قال إسحق الموصلي مرة لأمير المؤمنين وهو يحمل بيده عوده : «هذا شيء لا تعرفه الجواري ولا يصلح لهن فقد بلغني أن (الفلهبذ) «المغني الفارسي» ضرب يوماً بين يدي كسرى فأحسن فحسده رجل من أهل صنعته وترقبه حتى قام لبعض شأنه ثم خالفه إلى عوده فشوش بعض أوتاره ، ورجع فضرب وهو لا يدري والملوك لا تصلّح في مجالسها العيدان ، فلم يزل يضرب بذلك العود الفاسد إلى أن فرغ ثم قام وأخبر الملك بالقصة فامتحن الملك العود فعرف ما فيه ثم قال (زه زه وزهان زه) ، ووصله بصلة كبيرة . فلما وقفت (والكلام لإسحق) على هذه الرواية أخذت نفسي ورضتها على ذلك وقلت لا ينبغي أن يكون (الفلهبذ) أقوى على هذا مني»[1] .

وهناك مئات الأخبار من هذا ، وإن دلّت هذه القصة على شيء فهي مثال من أمثلة عدة تظهر مدى الاختلاط الواضح الذي قام بين الموسيقى العربية والأخرى الفارسية .

أهمية التدوين :

ويتمثل في أبجدية الأنغام الموسيقية أو ما يمكن تسميته بالتنغيم (Solfège) وهو الشائع باستعمال النوتة التي تعتبر وسيلة لكتابة الموسيقى . وقد تطورت معها إلى حد أن النوتة الحالية التي ذاع استخدامها في أوج عصر النهضة الأوروبية لم تعد قادرة على

---

(١) الأغاني ج ١٥ ، ص ١٨٥ .

استيعاب الموسيقى الأوروبية المعاصرة ، فضلاً عن أن تكون قادرة على ترجمة ألوان أخرى من الموسيقى غير الأوروبية .

ولقد كانت أوروبا قبل القرن العاشر الميلادي تتوسل بطريقة للتدوين تقوم على النوم Neumes وهي عبارة عن رموز موسيقية مقتبسة من حركات الكتابة الإغريقية وترتكز على عنصرين[1] :

أ ـ نقطة : Le Punctus = Oiubr وتشير إلى الحركة النازلة للصوت .

ب ـ خط عمودي = Lovirga ويشير إلى إيقاع الصوت[2] .

كانت هذه الرموز تعطي «اتجاه حدود النغم من دون أن تحدد أبعاده ، وكانت تدوّن بها الأناشيد الكنسية . ثم تطورت في عصر التروبادور بتضخيم النقطة وإضافة بعض الخطوط ، ولكنها لم تلبث أن توسلت بالحروف الأبجدية . واستمرت كذلك إلى القرن الثامن عشر الذي بدأ معه استعمال الأسلوب الحديث»[3] . ويعتبر التدوين بالحروف أقدم من ذلك بكثير فالأوتار الخمسة التي يحمل على أساسها تدل على مرحلة من تطور العود ، كانت قد انقضت منذ زمن طويل ، إذ هو من مبتكرات الأندلسيين الذين كانوا يلجأون في تسجيل النغمات إلى التدوين الجدولي القائم على الأبجدية أو على أسماء الأصابع حسب موضعها في العزف على الدساتين .

فقد استعمل الطريقة الأولى كل من «الكندي» في رسائله والفارابي في الموسيقى الكبير وابن زيد في كتابه الكافي في الموسيقى . واستعمل ابن سينا الطريقة الثانية في جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفا وكذلك «الكندي» في بعض المرات»[4] .

وتجدر الإشارة إلى أن توسّل الموسيقيين بالحروف الأبجدية في التعبير عن النغمات كان يخضع لأسلوبين :

---

(١) الأغاني ٨ : ١٧٢ .

(٢) Menendez Pidal: Poesia arabiez poesia evropa. Madrid, 1941, P. 135.

(٣) Menendez Pidal: Poesia arabiez, poesia europa, Madrid, 1941.

(٤) La musique des Troubadours, p. 140.

(٥) كورت زاكس : تراث الموسيقى العالمية . ترجمة د. سميحة الخولي ، دار النهضة ، ص ٢١٧ .

«١ ـ اتباع تسلسل هذه الحروف على الشكل الآتي :

أ ـ ب ـ ج ـ د ـ هـ ـ و ـ ز ـ ح ـ ط ـ ك ـ ل ـ م ـ ن . . . وهي الطريقة التي سار عليها الكندي»[١] .

٢ ـ اتباع قيمة الحروف العددية بالوقوف المبدئي عند الياء ، وهي تساوي عشرة ثم الإضافة إليها من الحروف الأولى ما يزيد قيمتها ، على هذا النحو :

أ ب ج د هـ و ز ح ط ى يا يب يج يد يه
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤

وهي الطريقة التي سلكها ابن زيلة[٢] .

وقد استعمل الأوروبيون في مرحلة تعريب موسيقاهم هذا التدوين الجدولي ، إذ اهتم الكونت هرمانوس كونتراكوس بمؤلفات الكندي الموسيقية ونقل عنه كتابة النوتة الموسيقية»[٣] .

واستمرت أوروبا تستخدم هذا الأسلوب حتى القرن الثامن عشر وهو البداية التي أضاءت الطريق أمام أوروبا لاستكمال التدوين الذي تمدد به درجة النغمات وتضبط أزمنة الألحان وإيقاعاتها[٤] .

ويذهب البعض إلى القول والاستنتاج الشخصي على أن المقاطع الصولفائية فا FA ، مي MI ، ري RE ، دو DO ، سي SI ، لا LA ، صول SOL ، مأخوذة عن الأحرف العربية : دال ، راء ، ميم ، فاء ، صاد ، لام ، سي التي نجدها مع غيرها في مقطوعات من الموسيقى اللاتينية في القرن الحادي عشر» . وذهب بعضهم إلى تكذيب ذلك بقولهم بأن الموسيقي الإيطالي جيدفون أرنيز قد أخذها عام ١٠٢٦ م عن نشيد يوحنا»[٥] .

---

(١) مؤلفات الكندي الموسيقية ، ص ٤٧ ، وعنها مجلة الأبحاث ـ الجامعة الأميركية ، ١٩٦٨ ، تشرين الأول ، ص ١٣٨ .

(٢) زكريا يوسف : موسيقى الكندي ، بغداد ، ١٩٦٢ ، ص ٣٦ ـ ٣٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٢ ـ ٤٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٥٠ ـ ٥١ .

(٥) Histoire de la Musique, No 56.

الفصل الثاني : المقامات

أولاً : الـديـوان

المقامات الأساسية :

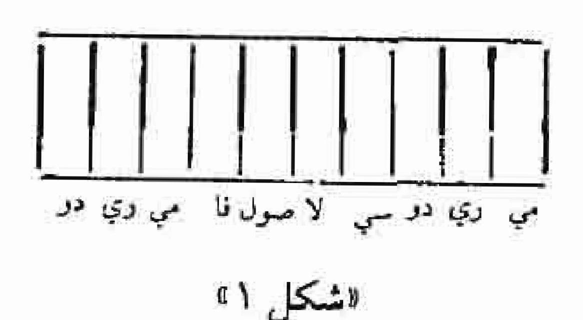
تتركب الموسيقى من سبع نغمات فقط تسمى بالمقامات الأساسية . وهي حسب الترتيب التصاعدي كالآتي :

دو ري مي فا صول لا سي

وتكرر تلك المقامات نفسها صعوداً أو هبوطاً في درجات مختلفة من الحدة أو الغلظ مكونة في ذلك عدة طبقات موسيقية مختلفة .

وآلة البيانو أصلح وسائل الإيضاح للمبتدئين لمعرفة مواقع هذه النغمات وترتيبها بنسبة بعضها لبعض .

فهذه النغمات السبع دو ري مي إلخ تترتب على البيانو من اليسار إلى اليمين بمعنى أن ري على يمين دو ، مي على يمين ري ، فا على يمين مي وهكذا كما هو مبين في الرسم شكل «١» .



«شكل ١»

وتكرر تللك النغمات على البيانو من اليسار إلى اليمين آخذة في الازدياد في الحدة تدريجاً حتى تصل إلى أحدّ نغمة ممكنة فيه، كما أننا إذا سرنا مع تلك النغمات من

اليمين إلى اليسار فإنها تأخذ دائماً بالازدياد في الغلظ حتى تصل إلى أغلظ النغمات .

الحلقات السلمية أو المجموعة السلمية هكذا تسميتها أو السلسلة الصوتية وهذه أصح :

يمكن أن نكوّن مجموعات عدة من تلك النغمات إذا ابتدأنا من أي منها وسرنا على الترتيب حتى تكرر تلك النغمة نفسها . فيمكننا مثلاً أن نبتدىء بالنغمة «فا» ونكوّن الحلقة الآتية (من الشمال إلى اليمين) .

مثال «١» :

فا مي ري دو سي لا صول فا

كما يمكننا أن نبتدىء بالنغمة «سي» ونكون الحلقة الآتية : .

مثال «٢» :

سي لا صول فا مي ري دو سي

وهكذا . . .

ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات السلمية ، لأنها تأخذ في بنائها الترتيب التدريجي . وتسمى النغمة الأولى التي تبنى عليها الحلقة «أساس الحلقة» والنغمة التي تنتهي بها الحلقة «جواب الأساس» .

وتشتمل كل حلقة من تلك الحلقات على ثماني نغمات ، ضمنها أساس الحلقة وجوابها .

الحلقات السلمية الصاعدة والهابطة :

فإن أجرى ترتيب النغمات في الحلقة السلمية على نحو ما تقدم «من الشمال إلى اليمين» سميت «حلقة سلمية صاعدة» إذ تزداد نغماتها في الحدة تدريجاً . فإن تعاقبت من اليمين إلى الشمال سميت «حلقة سلمية هابطة» إذ تزداد نغماتها في الغلظ تدريجاً هكذا : .

مثال «٣» :

دو سي لا صول فا مي ري دو

وتسمى النغمة التي يبتدأ بها في مثل هذه الحلقة «جواب الحلقة» والنغمة التي

تنتهي بها الحلقة «قرار الجواب» .

المرتبة أو الديوان أو الأوكتاف :

كل ثماني نغمات وتبنى على الصورة المتقدمة أي تأخذ في ترتيبها الترتيب التدريجي (السلمي) صعوداً أو هبوطاً وتنتهي بجواب الأساس (في حالة الصعود كما هي الحال في مثالي ١ ، ٢) أو بقرار الجواب (في حالة الهبوط كمثال ٣) ، يطلق عليها اسم مرتبة أو ديوان أو أوكتاف[1] .

الحلقات القفزية :

ويمكن بناء حلقات أخرى من تلك النغمات السبع الأساسية بشكل يغاير الترتيب التدريجي الذي راعيناه في بناء الحلقات السلمية ، بل بمراعاة قيود أخرى في ذلك الترتيب ، كأن يبدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمة الثانية ، وتثبت الثالثة ثم تحذف الرابعة ، وتثبت الخامسة ثم تحذف السادسة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها . فمثلاً يمكننا أن نبني الحلقة الآتية على الأساس «دو» من الشمال إلى اليمين : .

مثال «٤» :

دو لا فا ري سي صول مي دو

ويمكننا بناء مثل تلك الحلقات بقيود أخرى كأن يبتدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمتان الثانية والثالثة ، وتثبت الرابعة ثم تحذف الخامسة والسادسة ، وتثبت السابعة ثم تحذف الثامنة والتاسعة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها .

فمثلاً يمكننا أن نبنى الحلقة الآتية على الأساس «فا» هكذا : «من الشمال إلى اليمين» .

مثال «٥» :

فا دو صول ري لا مي سي فا

ويمكننا بناء تلك الحلقات بقيود أخرى مثل ذكر نغمة وحذف الثلاث التي تليها في الترتيب التدريجي ، أو ذكر نغمة وحذف الأربع أو الخمس من النغمات التي تليها ، وهكذا . ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات القفزية .

---

(١) أوكتاف كلمة مشتقة من اللفظ اللاتيني Oktavus ومعناه ثمانية .

ثانياً : التدوين الموسيقي ، المدرج الموسيقي ، المفاتيح

التدوين الموسيقي «النوتة الموسيقية» :

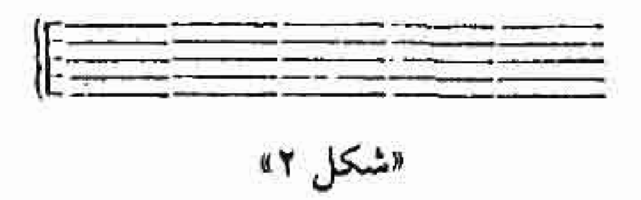
حاول الناس في مختلف العصور تدوين الأصوات الموسيقية حتى كـاد يكون لكل مملكة من الممالك المتمدننة أثر في تطور هذا التدوين .

وسنشرح فيما يلي بيان الطريقة الحديثة المصطلح عليها في جميع الممالك .

تدوين الأصوات الموسيقية على الورق يسمى «بالنوتة الموسيقية» وهي عبارة عن علامات تشير إلى تلك الأصوات وترسم فيما يسمى بالمدرج الموسيقي .

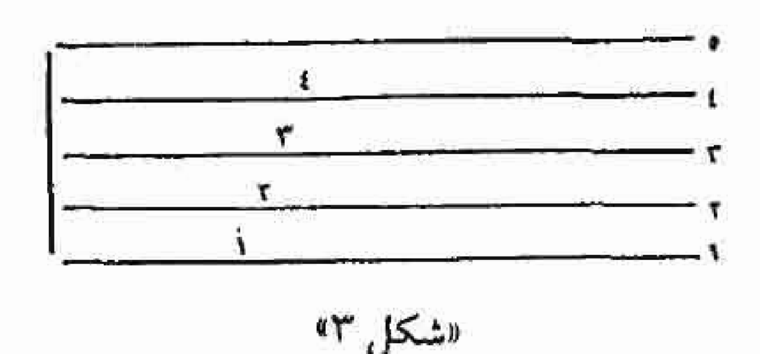
المدرج الموسيقي :

عبارة عن خمسة خطوط أفقية ، ترسم متوازية ، على أبعاد متساوية كالمبينة في شكل «٢» .



«شكل ٢»

وتحصر خطوط المدرج الخمسة بينها أربع مسافات . وتعد تلك الخطوط والمسافات من أسفل إلى أعلى : فأسفل الخطوط أولها ، وأعلاها خامسها ، كما تسمى المسافة السفلى بالمسافة الأولى ، والعليا بالرابعة ، كما هو مبين في شكل «٣» .



«شكل ٣»

وقد عرّفنا أن النغمات السبع يمكن ترتيبها في شكل سلم صوتي ، صاعد أو هابط . وهذا المدرج الموسيقي الذي تمثله الخطوط الخمسة هو في الحقيقة امتداد لدرجات سلم يمكن وضع هذه العلامات «النغمات» عليه . وقد اصطلح لتوفير عدد

الخطوط المستعملة أن توضع نغمة على كل خط من الخطوط الخمسة وأخرى فيما بين كل خطين «أي في المسافات» .

وعلى ذلك فالمدرج الموسيقي يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة خمس منها على الخطوط ، وأربع في المسافات ، وواحدة أسفل الخط الأول وأخرى أعلى الخامس . كما هو مبين في شكل «٤» .



«شكل ٤»

المفاتيح :

فالمدرج الموسيقي إذاً لا يتسع إلا لكتابة إحدى عشرة علامة .

وحيث أن الأصوات الموسيقية عديدة ، يربى ما نستخدمه منها على سبعة دواوين فإن المدرج الموسيقي ، على نحو ما عرفناه يعجز عن أن يفي بقبول جميع هذه الأصوات .

لذلك عمد الموسيقيون إلى إيجاد علامات خاصة ، سموها **المفاتيح** ترسم في أول المدرج من جهة اليسار لتميزه من غيره من المدرجات ، وتعين ما يرسم فيه من العلامات الموسيقية .

أنواع المفاتيح :

وهذه المفاتيح ثلاثة أنواع :

«١» مفتاح صول (أو مفتاح الكمنجة) شكل «٥» .



«شكل ٥»

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الحادة .

وسمي بمفتاح صول لأنه يُبتدأ في كتابته من الخط الثاني في المدرج ، ويكسب

العلامة المرسومة على هذا الخط اسم صول شكل «٦» .



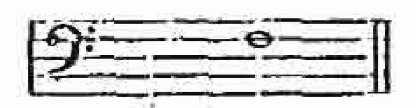
«شكل ٦»

«٢» مفتاح فا (أو مفتاح الباس) شكل «٧» .

«شكل ٧»

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الثقيلة .

وسمى بمفتاح فا لأنه يبتدأ في كتابته من الخط الرابع ، ويكسب العلامة المرسومة فوق هذا الخط اسم فا ، شكل «٨» .



«شكل ٨»

«٣» مفتاح دو ويرسم كما في شكل «٩» .



«شكل ٩»

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة فقط .

وسمي بمفتاح دو لأنه يكسب العلامة المرسومة على الخط المرموز له بهذا المفتاح اسم دو .

وهذا المفتاح ثلاثة أنواع :

«أ» المفتاح الحاد «أو مفتاح سوبرانو ، وهو أحدّ أصوات الغناء للنساء» .

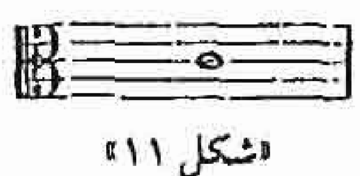
ويرسم على الخط الأول ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو شكل «١٠» .



«شكل ١٠»

«ب» مفتاح ألطو «الصوت الثقيل للنساء والأولاد» .

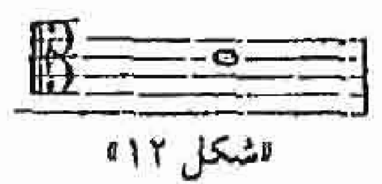
يرسم على الخط الثالث ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو شكل «١١» .



«شكل ١١»

«ج» مفتاح تينور «الصوت الحاد للرجال» .

يرسم فوق الخط الرابع ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو شكل «١٢» .



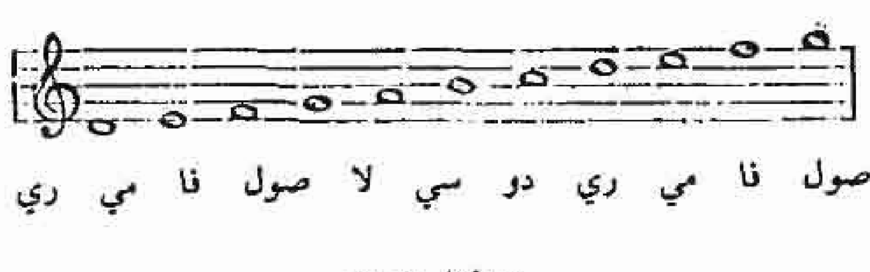
«شكل ١٢»

والشائع في الاستعمال من هذه المفاتيح لكتابة العلامات الموسيقية الخاصة بألحان الآلات هما المفتاحان الأولان مفتاح صول ومفتاح فا . كما أنهما يستعملان كذلك في كتابة الكثير من ألحان الغناء . ويمكن الاكتفاء بهما في الأحوال الاعتيادية .

أما المفتاح الثالث ، وهو مفتاح دو ، فهو خاص ، في الغالب ، بألحان الغناء في الأوبرا ، لأنها تحتاج إلى كثير من المغنين والمغنيات . ولكل فرد من أفراد النوعين طبقة مخصوصة تلائم طبيعة صوته[1] الأصوات المحصورة في المدرج ذي مفتاح صول .

(١) نكتفي بذكر ما تقدم عن هذا المفتاح ، مفتاح دو ، بالنسبة لعدم احتياج المبتدىء إليه .

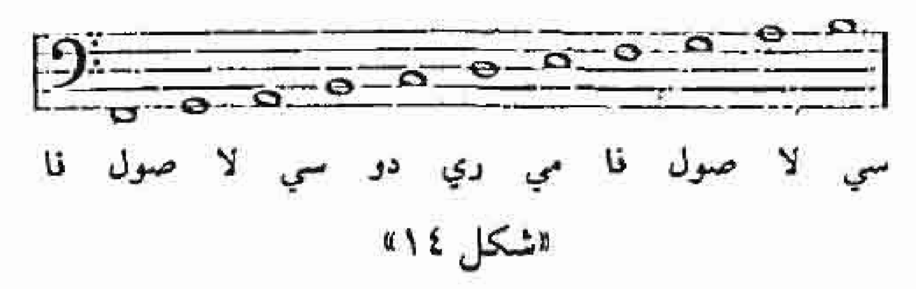
وينحصر في المدرج ذي مفتاح صول العلامات الآتية في شكل «١٣» .



«شكل ١٣»

الأصوات المحصورة في المدرج ذي مفتاح فا :

وينحصر في المدرج ذي مفتاح فا العلامات الآتية : في شكل «١٤» .



«شكل ١٤»

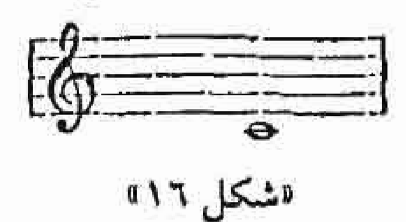
الخطوط الإضافية :

وبالرغم من استعمال تلك المفاتيح المختلفة التي تساعد على تدوين أصوات موسيقية عديدة ، فإن خطوط المدرج ومسافاته الأربع لا تفي بعد كل ذلك بكتابة جميع الأصوات الموسيقية التي سبق أن ذكرنا أنها تزيد على الخمسين صوتاً .

لذلك عمد الموسيقيون إلى حيلة أخرى ، وهي أن ترسم شرط قصيرة ، فوق خطوط المدرج الأصلية وتحتها ، وتلك الشرط القصيرة تسمى «الخطوط الإضافية» . فيقول الإنسان مثلاً إن علامة سي واقعة أعلى الخط الأول الإضافي في المدرج شكل «١٥» .

«شكل ١٥»

أو أن علامة دو واقعة على الخط الأول الإضافي تحت المدرج شكل «١٦» .



«شكل ١٦»

وهكذا يستطيع الإنسان أن يرسم فوق وتحت المدرج ، زيادة على استعمال المفاتيح المختلفة ، عدة خطوط إضافية تساعده على تدوين الأصوات الموسيقية المتعددة .

علامات الأوكتاف أو «الديوان التالي» :

وإذا استعملنا عدداً كبيراً من الخطوط الإضافية يلتبس علينا عد تلك الخطوط في أثناء العزف ، كما يصعب كذلك على الكاتب تدوينها ولذلك فإنه لا يستعمل منها في الغالب أكثر من خمسة خطوط ، فإذا اضطر الإنسان إلى تدوين صوت يحتاج في تدوينه إلى عدد أكبر من الخطوط الإضافية الخمسة المذكورة ، فإنه يستعيض بتلك الكثرة استعمال علامة أخرى تسمى «علامة الأوكتاف» ويرمز لها في النوتة بالرقم 8 وعلى جانبه الأيمن شرطة أفقية متعرجة[1] كما في شكل «١٧» .



«شكل ١٧»

ومعنى تلك الإشارة أن جميع العلامات الموسيقية الموضوعة تحت تلك الشرطة المتعرجة أو فوقها ترفع أو تخفض في حدّتها أوكتافاً كاملاً «ديواناً كاملاً» عن مدلولها الكتابي .

ويستحسن في حالة كتابة تلك العلامة تحت المدرج بقصد خفض صوتها أن يميز الرقم 8 بكلمة bassa ومعناها «ثِقَل» لتحاشي الالتباس فترسم كما في شكل «١٨» .



«شكل ١٨»

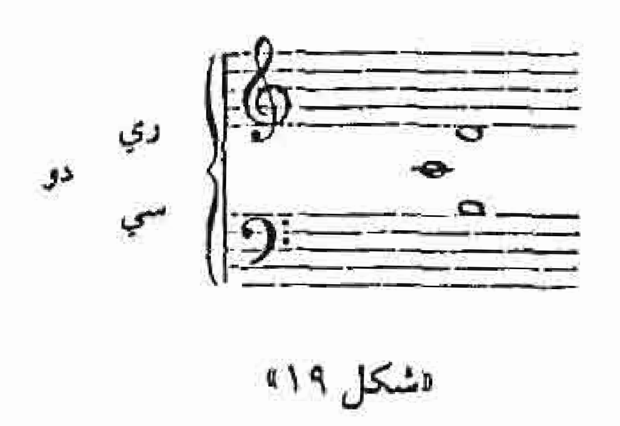
(١) قد يكتب أحياناً الحرفان va (اختصار أوكتاف على يمين الرقم 8 قبل الشرطة المتعرجة هكذا 8va .

ومتى انتهت الشرطة المتعرجة فوق أو تحت المدرج يقف مفعولها وتقرأ العلامات بعد ذلك حسب مدلولها الطبيعي[1] .

العلاقة بين مدرج مفتاح صول ومدرج مفتاح فا :

شرحنا العلامات الموسيقية التي تنحصر في كل من مدرج صول ومدرج فا ، ليعلم القارىء أن كلاً من هذين المدرجين يشمل منطقة من النغمات غير التي يشتمل عليها الآخر . فمدرج مفتاح صول يبتدىء بالعلامة الموسيقية «ري» التي هي تحت الخط الأول منه «انظر شكل ١٣» . بينما مدرج «فا» ينتهي بالعلامة الموسيقية «سي» التي هي أعلى الخط الخامس منه «انظر شكل ١٤» . فإذا أضفنا بين هاتين العلامتين علامة «دو» التي تقع بينهما أصبحت العلامات الموسيقية المنحصرة في المدرجين متصلة اتصالاً تاماً في الترتيب التدريجي ، صعوداً من مفتاح «فا» إلى مفتاح «صول» ، أو هبوطاً من مفتاح «صول» إلى مفتاح «فا» .

ولهذا فإن المدرجين لا يفصلهما في ترتيب علاماتهما الموسيقية غير خط إضافي واحد ، هو الأول من أسفل مدرج مفتاح «صول» ، والأول من أعلى مدرج مفتاح «فا» ، وتقع عليه علامة «دو» كما في شكل «١٩» .



«شكل ١٩»

(١) يكتب في كثير من الأحوال في النوتة الأجنبية بعد انتهاء الشرطة المتعرجة لفظة Loco وهي لفظة إيطالية معناها لغة «في مكانه» واصطلاحاً تنبيه العازف إلى انتهاء مفعول الشرطة المتعرجة .

ثالثاً : المدرج الموسيقي العام

إن فن التدوين الموسيقي ـ كتابة الألحان ـ في عهده الأول ، وعلاقته بالمفاتيح الموسيقية ، وتكوين المدرجات الموسيقية الستة وكيفية اشتقاقها من المدرج الموسيقي العام ، وغير ذلك من الابتكارات التي تمت ، كان في ذاك العصر الذي دعي بعصر الإصلاح الموسيقي ـ الجيل التاسع الميلادي ـ حيث ابتكر علماء الموسيقى طريقة للتدوين الموسيقي ، ولكن لم تكن في أول عهدها صالحة يركن إليها الموسيقي إذا مارسها ، وذلك لعدم صلاحيتها واستيفائها شروط التدوين واصطلاحاته وعدم ارتكازها بعد على قواعد أساسية صحيحة . فالغموض ما يزال يغلب عليها ، وهي لا تعبر عن كل ما يحتاجه فن التدوين من تمثل للطبقات الصوتية وأجزاء مقاديرها المختلفة .

ودأب العلماء على تحسينها فاستطاعوا بعد قليل من الزمن أن يستنبطوا رموزاً اصطلاحية تعين الطبقات الصوتية الثلاثة المعروفة وهي : الحادة والغليظة والوسطى وتميز بعضها عن الآخر . فجمعوا أكبر عدد ممكن من الأصوات الموسيقية وحصروها فبلغ عددها ٦٤ درجة صوتية يتألف منها تسعة دواوين موسيقية كاملة ، فأنشأوا أسطراً إضافية لتدون هذه الأصوات عليها .

ولكنهم كانوا كلما أرادوا تدوين الأربعة والستون صوتاً ـ درجات متتالية ـ تعلو بعضها بعضاً درجة فدرجة ، احتاجوا إلى استعمال ٣٢ سطراً مبتدئين بوضع أول وأغلظ صوت وهو (الدو) على أول سطر من الأسفل ، إلى أن ينتهوا بوضعهم أحد وأعلى صوت ، وهو الدو أيضاً والذي هو الصوت الرابع والستون ، ويقع على السطر الثاني والثلاثون من أعلى كما نراه مرسوماً على الصفحة التالية على هذه الأسطر التي أطلقوا عليها فيما بعد اسم (المدرج الموسيقي العام) . شكل «٢٠» .

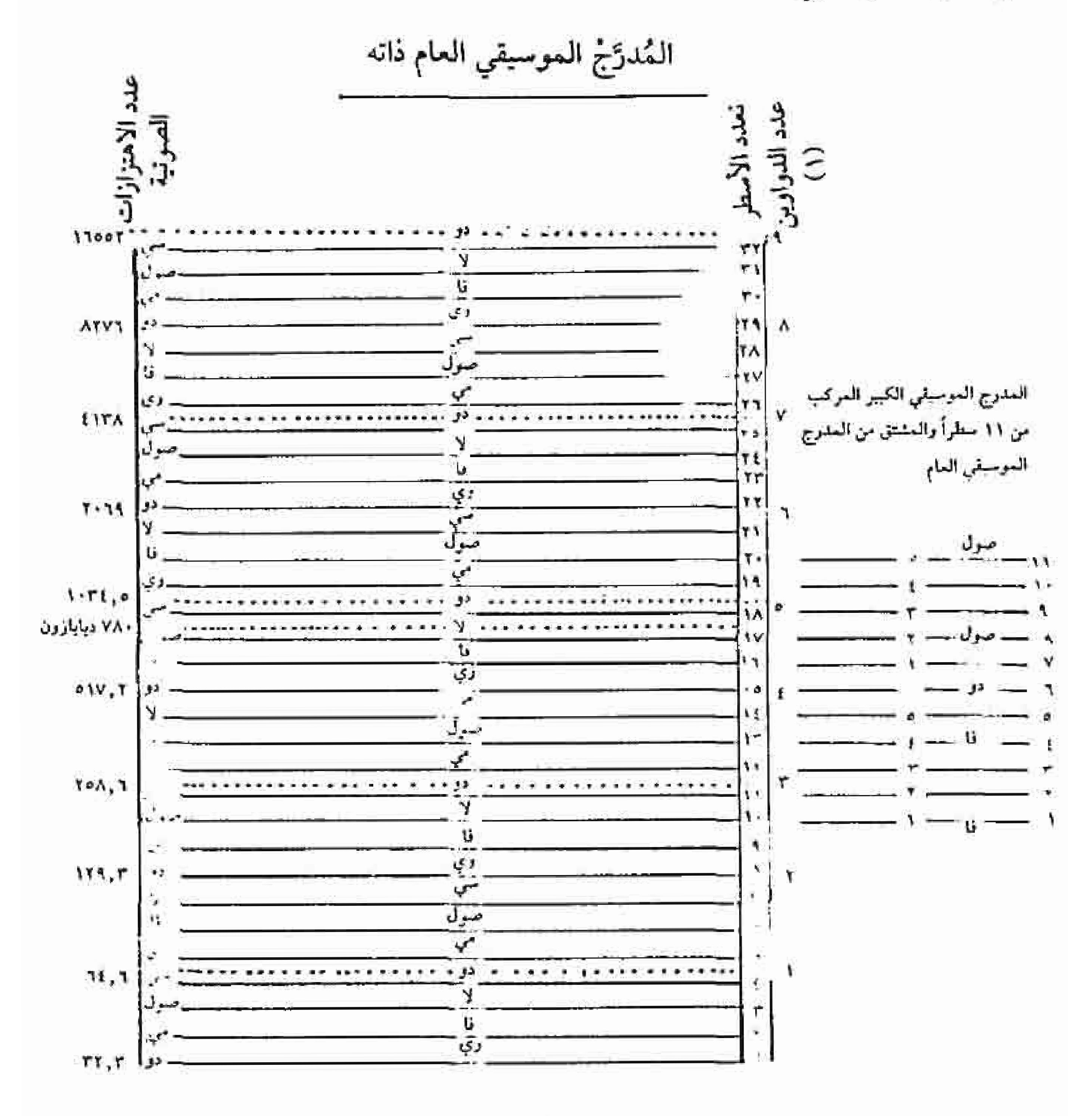
نعدد الأسطر			أحدّ صوت وهو الجواب التاسع لصوت دو الغليظ الأول
٣٢	دو — الديوان التاسع	سي	
٣١	لا	صول	
٣٠	فا	مي	
٢٩	ري	دو...	الديوان الثامن
٢٨	سي	لا	
٢٧	صول	فا	
٢٦	مي	ري	
٢٥	دو — الديوان السابع	سي	
٢٤	لا	صول	
٢٣	فا	مي	
٢٢	ري	دو ..	الديوان السادس
٢١	سي	لا	
٢٠	صول	فا	
١٩	مي	ري	
١٨	دو — الديوان الخامس	سي	
١٧	لا	صول	
١٦	فا	مي	
١٥	ري	دو...	الديوان الرابع
١٤	سي	لا	
١٣	صول	فا	
١٢	مي	ري	
١١	دو — الديوان الثالث	سي	
١٠	لا	صول	
٩	فا	مي	
٨	ري	دو...	الديوان الثاني
٧	سي	لا	
٦	صول	فا	
٥	مي	ري	
٤	دو — الديوان الأول	سي	
٣	لا	صول	
٢	فا	مي	
١	ري	دو..	أول وأغلظ صوت

شكل «٢٠»

ولما تقدمت الفنون بتقدم العلوم واتسعت دائرة المعارف ، أدرك علماء الموسيقى أن الأصوات التي تخرج من الآلات الموسيقية والحناجر البشرية التي في مقدور الإنسان تأديتها والتغني بها، لا تزيد عن خمسة وعشرين صوتاً تستسيغها الأذن ويتذوقها السماع بلذة وراحة ، ورأوا بأنه يصعب على أي كان بل يستحيل استعمال أصوات المدرج العام ذو الاثنين والثلاثين سطراً المنشور أعلاه نظراً لعدم وجود أصوات آلية أو بشرية تستطيع الوصول إلى حديه الأدنى والأعلى أي ـ الغليظ والحاد ـ لذلك اتخذوا من هذا السلم

العام إحدى عشر سطراً من أسطره وكونوا منه (مدرجاً) موسيقياً يدونون عليه جميع ما يحتاجون من أصوات لأن فيه فوق الكفاية .

أما الطريقة الفنية العلمية التي اتخذوها لاشتقاق المدرج ذي الأحد عشر سطراً من المدرج الموسيقي العام ، والذي أطلقوا عليه فيما بعد اسم (المدرج الموسيقي الكبير) : فإليك رسمه وتفسيره .



«شكل ٢١»

وتفسير هذا العمل الفني نجمله فيما يلي :

يوجد في الموسيقى ستة مدرجات تضم جميع الطبقات الصوتية ولكل مدرج مفتاحه ، والمفاتيح الموسيقية عددها ستة أيضاً وهي بعدد المدرجات التي تعرف بها ، أي من مفاتيحها يستدل عليها . فتعرف نوع الطبقة الصوتية إذاً من اسم المفتاح المدون على مكان تلك القطعة من المدرج .

وهذه المفاتيح الستة هي على ثلاثة أنواع : مفتاح الصول للطبقة الحادة . ومفتاح الفا للطبقة الغليظة . وأربعة مفاتيح (دو) للطبقة الوسطى ويرمز إلى هذه المفاتيح كما يلي : .

١ ـ مفتاح الصول : 𝄞

ويوضع على الخط الثاني فقط من المدرج الصغير .

٢ ـ مفتاح الفا : 𝄢

ويوضع على أحد الخطين الثالث أو الرابع من المدرج الصغير .

٣ ـ مفتاح الدلو : 𝄡 أو 𝄡

ويوضع على أحد الخطوط الأربعة الأُولى من المدرج الصغير .

والمدرجات التي كل مدرج منها مؤلف من خمسة سطور والتي ندون عليها أية طبقة صوتية هي مشتقة أيضاً من المدرج الموسيقي (الكبير) ذو الأحد عشر سطراً المنشور آنفاً[1] .

أما الطريقة الفنية التي استعملوها لاشتقاقها فهي :

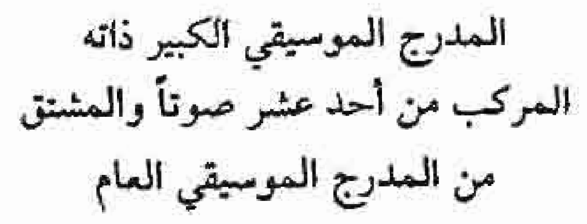
إن الغربيين الذين اتخذوا المدرج الموسيقي الكبير ذو الأحد عشر سطراً واشتقوه من المدرج الموسيقي العام لم يتخذوه لاستحالة استعمال ـ المدرج العام فحسب ـ بل

---

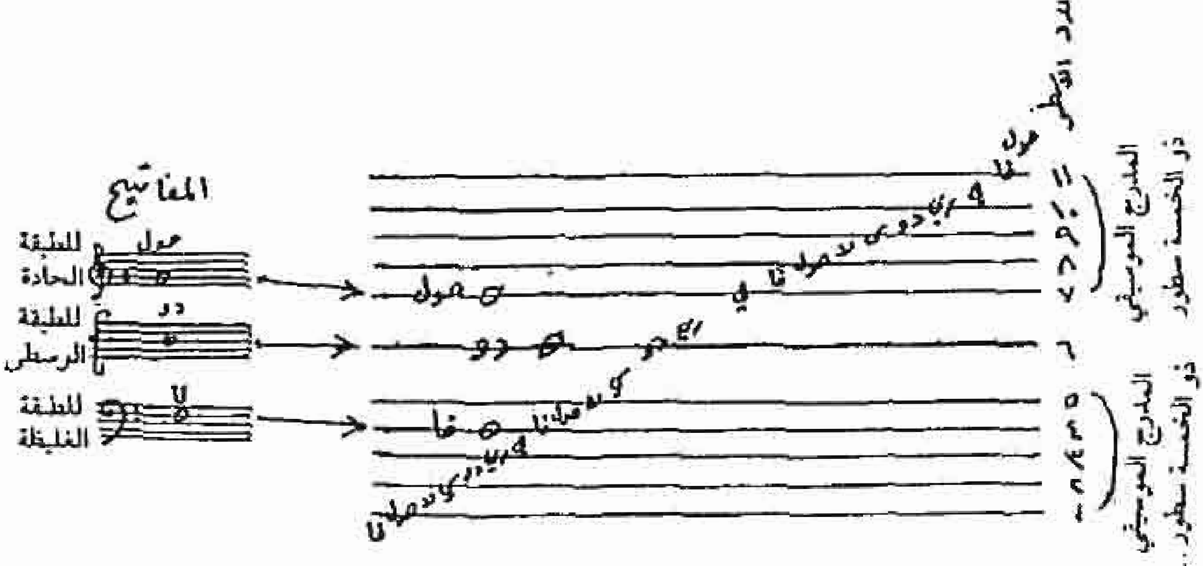
(١) عدد الدواوين تسعة . وبموجب الاصطلاح القديم كان البدء في عهدها من لا إلى صول ، ولكن الإنسان مهما بلغت حاجته إلى الأصوات الكثيرة فلا يمكن أن يلزمه أكثر من هذا العدد ليخرج منها القدر الذي يحتاجه .

لأنهم حصروا الطبقات الصوتية في ثلاثة أنواع . حادة وغليظة ووسطى . فأصبحت حاجتهم إلى مدرجات ثلاثة ذات طبقات مختلفة ثلاثة . وأصبحوا بحاجة إلى إيجاد إشارات اصطلاحية ترمز إلى تلك الطبقات الثلاثة ، لكل طبقة شارة تختص بها للتفريق بينها .

وقد أطلقوا على كل شارة منها اسم (مفتاح) فكونوا لكل طبقة مدرجاً خاصاً يضم أصواتها وقسموا المدرج (الكبير) ذا الأحد عشر سطراً فاشتقوا منه ستة مدرجات حددوها بثلاثة أنواع نرسمها على الصورة التالية : .

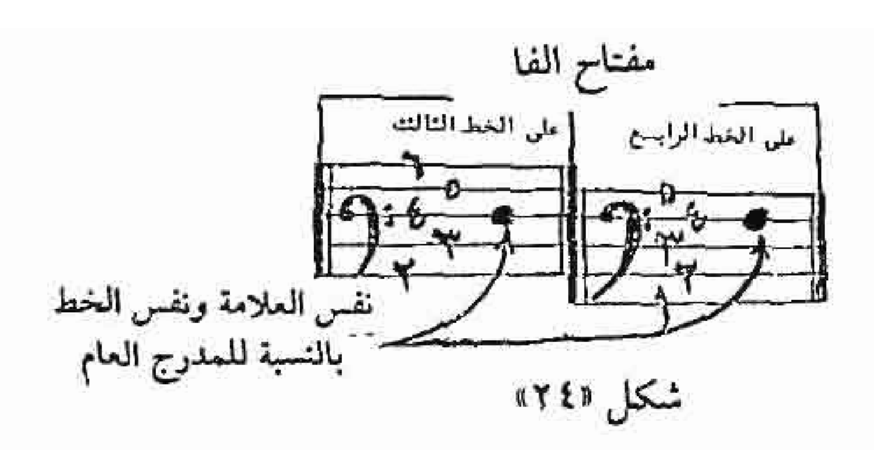


المدرج الموسيقي الكبير ذاته
المركب من أحد عشر صوتاً والمشتق
من المدرج الموسيقي العام

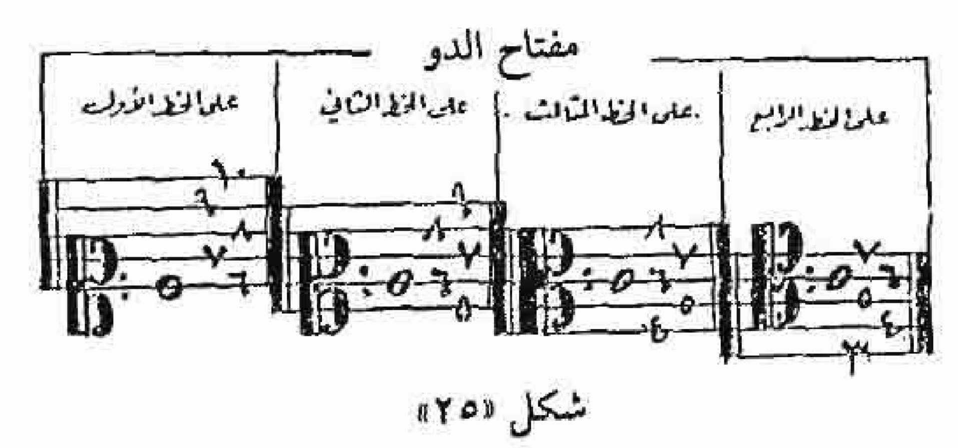


المفاتيح بين المدرج الصغير والمدرج العام

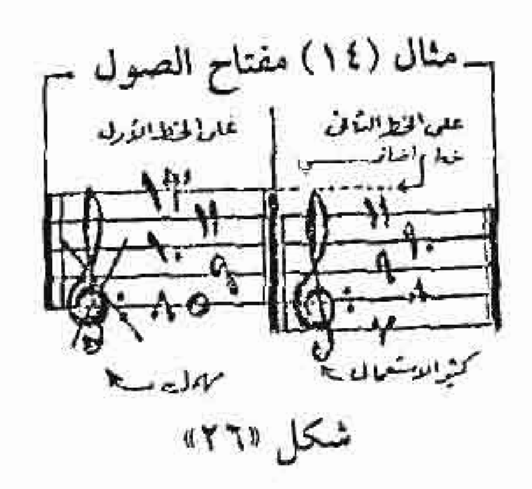
شكل «٢٣»



شكل «٢٤»



شكل «٢٥»



شكل «٢٦»

كيفية قراءة العلامات :

بما أن مفتاح الصول ـ المختص بالطبقة العليا ـ هو الأكثر استعمالاً من سواه ، فإننا سوف ندرس بواسطته طريقة القراءة للعلامات الصوتية .

١ ـ إن وجود مفتاح الصول على الخط الثاني ـ من المدرج الصغير ـ يعطي هذا الخط اسم صول فإذا عرفنا أن الخط الثاني هو صول صار من السهل علينا معرفة أسماء

بقية العلامات ، وذلك استنادا إلى معرفتنا أنه مباشرة بعد علامة صول تأتي علامة لا ـ صعوداً ـ مثال (٢٦) .



شكل «٢٧»

٢ ـ وكذلك فإننا نستطيع معرفة أسماء العلامات التي تسبق الصول ، وذلك استناداً إلى معرفتنا أن قبل «الصول» تأتي مباشرة علامة «فا» مثال (٢٧) .



شكل «٢٨»

وهكذا فإننا باتخاذ الطريقة نفسها نستطيع الحصول على أسماء بقية العلامات أكان صعوداً أم هبوطاً .

طبقات الأصوات البشرية الموسيقية المختلفة :

١ ـ الأصوات البشرية نوعان :

أ ـ أصوات الرجال .

ب ـ أصوات النساء والأطفال . وهي أكثر ارتفاعاً من أصوات الرجال بأربع درجات تقريباً . وينقسم كل نوع منهما إلى أصوات غليظة وأصوات رفيعة ، كما أن لكل منهما اسماً خاصاً يعرف به ويدل عليه .

ويراعى في الترتيب الموسيقي البدء بأصوات النساء والأطفال .

فالرفيعة منها اصطلح على تسميتها سوبرانو (Soprano) وهي تنقسم إلى نوعين : نوع كثير الارتفاع ويسمى سوبرانو أول (Premier Soprano) والنوع الثاني وهو أقل ارتفاعاً من الأول ويسمى سوبرانو ثانٍ (Second Soprano) .

وأما أصوات النساء والأطفال الغليظة ، فتسمى (كونترالتو) Contralto .

٢ ـ أصوات الرجال :

إن أصوات الرجال الرفيعة تسمى (تينور) Tenor وهي نوعان :

الأول : وهو أعلى أصوات الرجال ارتفاعاً ويسمى (تينور أول) Premier Tenor .

والثاني : وهو أقل ارتفاعاً من الأول ويسمى (تينور ثانٍ) Second Tenor .

والأصوات الغليظة للرجال تسمى (باص) Basse وهي نوعان أيضاً :

نوع غليظ يسمى (باص أول) أو (باريتون) Premier Basse, ou Baryton .

ونوع آخر أكثر غلظاً من الأول يسمى (باص ثانٍ) Second Basse .

والأصوات الموسيقية المختلفة المتقدم ذكرها للنساء والأطفال والرجال ، تكتب على عدة مفاتيح وكل مفتاح خاص بأحدها كما أوضحنا في دروس المفاتيح الموسيقية .

توزيع الأصوات والآلات الموسيقية :

تُكتَبُ نوتات المنطقة الاعتيادية لصوت الباص الأول أو الباريتون على مفتاح الفا السطر الرابع :

والمنطقة الاعتيادية لصوت الباص الثاني تكتب على مفتاح الفا في السطر الرابع أيضاً .



شكل «٢٩»　　شكل «٣٠»

١ ـ أسماء أصوات الآلات الموسيقية التي تدون نوتاتها على مفتاح الفا :

أصوات : باص أول أو باريتون[١] .

باص ثانٍ .

---

(١) باص أول أو باريتون. كان يكتب فيما مضى على مفتاح فا السطر الثالث .

آلات : باصو .

كور «لبعض الأصوات فقط» .

ترومبون باص .

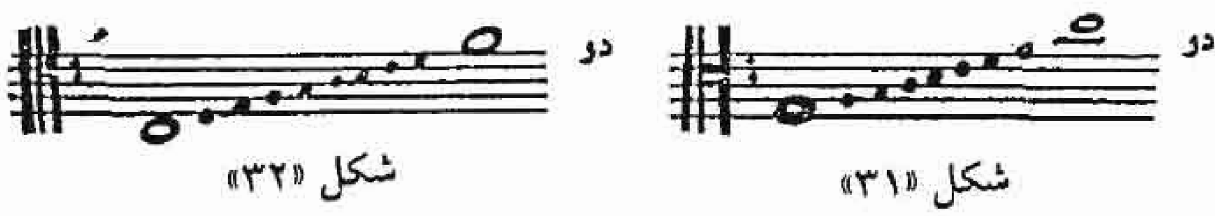
توبا .

ڤيولونسيل .

كونتر باص[1] .

المنطقة الاعتيادية لصوت التينور الأول ، وهي تكتب على مفتاح دو السطر الرابع .

المنطقة الاعتيادية لصوت التينور الثاني ، وهي تكتب على مفتاح دو السطر الرابع .



شكل «٣٢»　　　　شكل «٣١»

٢ ـ أسماء الأصوات والآلات التي تدون نوتاتها على مفتاح دو السطر الرابع فهي :

اسم الصوت : تينور أول .

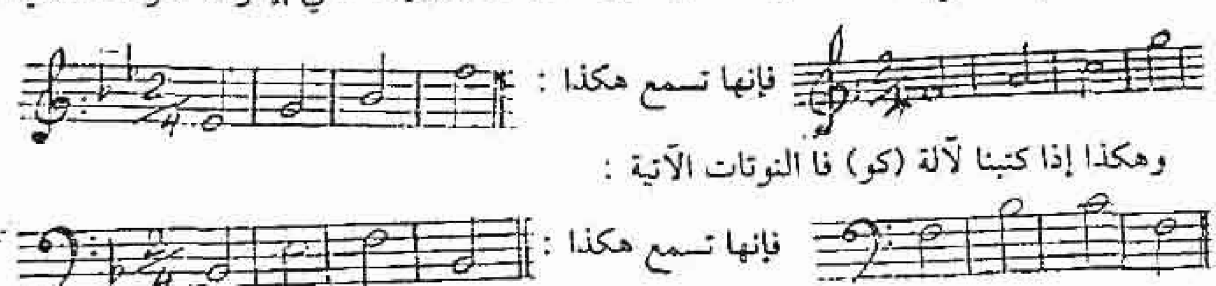
تينور ثان .

---

(١) تدون نوتة الكونتر باص على أُو كتاف أعلى من الصوت الذي نخرجه تفادياً لكثرة الخطوط السفلى الإضافية فيه . فمثلاً إذا كتبنا للكونترباص النوت التالية :



وليست الكونترباص الآلة الوحيدة التي تخرج أصواتاً غيز أصوات النوتات المدونة ، بل توجد آلات أخرى تخرج هذه الأصوات . فإذا كتبنا مثلاً للكلارينيت «سي بيمول» النوتات التالية :



اسم الآلة : باصو ـ لبعض الأصوات فقط .

ترومبون تينور .

ڤيولونسيل ـ لبعض الأصوات فقط .

وتدون نوتات المنطقة الاعتيادية لصوت الكونترالتو على مفتاح دو السطر الثالث هكذا .



شكل «٣٣»

٣ ـ اسم الصوت والآلة التي تدون نوتاتها على مفتاح دو السطر الثالث :

اسم الصوت : كونترالتو .

التو .

وتدون نوتات المنطقة الاعتيادية لصوت السوپرانو الأول على مفتاح دو السطر الثالث وكان يدون هذا السوپرانو على مفتاح دو السطر الثاني .



شكل «٣٤»

٤ ـ أسماء الآلات التي تدون نوتاتها على مفتاح الصول :

الكمان .

الڤيولونسيل ـ بعض أصوات حادّة لها فقط .

صفارة . هوبوا . كلارينيت . كور . كور إنكليزي . كورنيت . سكسافون .

وأما نوتات البيانو والأرغن والهارب فتدون على مدرجين موسيقيين معاً هما : «صول» السطر الثاني للأصوات الحادة التي تؤديها اليد اليمنى ، وهو المدرج الأعلى و «فا» السطر الرابع للأصوات الغليظة التي تؤديها اليد اليسرى ، وهو المدرج الأسفل .

١٤ ـ علامات الصمت Les Silences :

إن علامات الصمت هي ، من العناصر الأساسية لبناء الموسيقى ، وتوضع للدلالة على المواضع التي يجب أن ينقطع فيها الصوت ، ولتجميل التوقيع واللحن .

وعددها سبع كالعلامات الموسيقية الزمنية ، وهي تعادل قيمتاها النسبية ومقاديرها الزمنية .

وفيما يلي : أشكالها وصورها وأسماؤها المختلفة وما يقابلها من المقدار الزمني المحدد لكل علامة .

العلامات الموسيقية وأشكالها، أزمنتها، السكتات الموسيقية

العلامات الموسيقية وأشكالها :

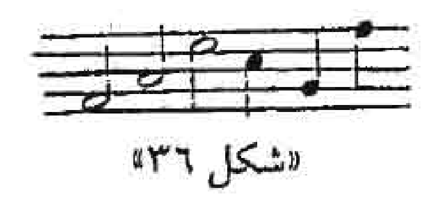
ليست جميع العلامات الموسيقية ذات شكل واحد ، بل تتعدد صورها ، وتختلف أشكالها ، تبعاً لاختلاف قيمتها الزمنية ، وهي مدة مكث الصوت الذي هو مدلولها .

أسماء العلامات الموسيقية بالنسبة لمدلولها الزمني :

تتعدد أسماء العلامات الموسيقية تبعاً لتعدد صورها . فالعلامة التي يكون زمنها أكبر ما يمكن تسمى علامة الزمن الكامل ويرمز لها بشكل مستدير تقريباً ، ولذلك تسمى «المستديرة» أو «الروند» وترسم كما في شكل «٣٥» .

«شكل ٣٥»

وكل علامة من العلامات الموسيقية ، فيما عدا علامة الزمن الكامل ، تتركب من جزأين أساسيين : يسمى أولهما الرأس ، وثانيهما الذيل . والرأس هو الجزء المهم الذي تتوقف عليه تسمية العلامة ويرمز له بشكل بيضاوي أبيض «بلانش» أو أسود «نوار» . وذيل العلامة عبارة عن خط رأسي ، يرسم إما إلى يمين الرأس متجهاً إلى أعلى ، إذا كانت العلامة واقعة أسفل الخط الثالث من المدرج الموسيقي ، أو إلى يسار الرأس متجهاً إلى أسفل إذا كانت العلامة واقعة أعلى الخط المذكور كما في شكل «٣٦» .



«شكل ٣٦»

وفي حالة وقوع العلامة على الخط الثالث من المدرج يصح رسم شرطة الذيل إلى يسار الرأس ، متجهة إلى أسفل ، أو إلى يمينها متجهة إلى أعلى كما في شكل «٣٧» .



«شكل ٣٧»

وتوجد علامات أخرى يضاف إلى شرطة ذيلها أسنان «كروش» فمنها ذات السن الواحدة ، وذات السنين الاثنتين ، وذات الأسنان الثلاث أو أكثر . وترسم الأسنان في نهاية الذيل ، ودائماً من الجهة اليمنى منه كما في شكل «٣٨» .

«شكل ٣٨»

وتسمى العلامات الموسيقية بأسماء تدل إما على مدلولها الزمني أو على أشكالها المتعددة . وإنا لنورد فيما يلي جدولاً بأسماء هذه العلامات وأشكالها :

١ ـ علامة الزمن الكامل وتسمى المستديرة «الروند» وترسم هكذا :

٢ ـ علامة $\frac{1}{٢}$ الزمن الكامل وتسمى البيضاء «بلانش» وترسم هكذا :

٣ ـ علامة $\frac{1}{٤}$ الزمن الكامل وتسمى السوداء «نوار» وترسم هكذا :

٤ ـ علامة $\frac{1}{٨}$ الزمن الكامل وتسمى ذات السن «كروش» وترسم هكذا :

٥ ـ علامة $\frac{1}{١٦}$ من الزمن الكامل وتسمى ذات السنين «دوبل كروش» وترسم هكذا :

٦ ـ علامة $\frac{1}{32}$ من الزمن الكامل وتسمى ذات الثلاث الأسنان «تريبل كروش» وترسم هكذا :

٧ ـ علامة $\frac{1}{64}$ من الزمن الكامل وتسمى ذات الأربع الأسنان «كوادريبل كروش» وترسم هكذا :

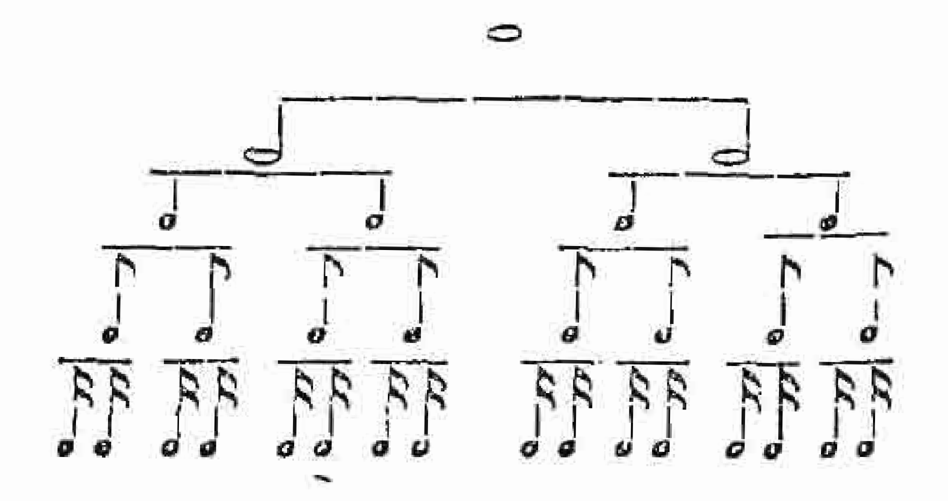
وهكذا . . . .

أزمنة العلامات الموسيقية نسبية وليست مطلقة :

ليست أزمنة العلامات الموسيقية محدودة بزمن معين بل هي مختلفة باختلاف حركة الأهوية المختلفة (سرعة التوقيع) ولكنها ثابتة بنسبة بعضها لبعض .

فليس للإنسان أن يقول إن علامة الزمن الكامل «الروند» تساوي في جميع الأحوال عدداً من الثواني . إذ هذا الزمن متغير تبعاً للسرعة التي يجري عليها اللحن . ولذلك يقال في الأزمنة إن علامة الزمن الكامل «الروند» تساوي ضعف علامة نصف الزمن الكامل «بلانش» . وعلامة نصف الزمن الكامل تساوي ضعف علامة ربع الزمن الكامل «نوار» . وهكذا يساوي زمن أي علامة من العلامات المتقدمة ضعف زمن العلامة التالية لها .

ويمكن بيان ذلك في الشكل «٣٩» .

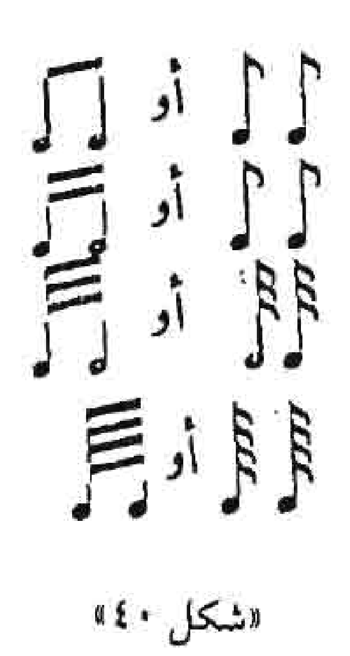


شكل «٣٩»

وهكذا . . . .

كتابة العلامات متصلة وكتابتها منفصلة :

إذا تجاورت عدة علامات من ذوات السن (كروش) فيمكن كتابتها إما منفصلة بعضها عن بعض ، أو متصلة بعضها ببعض بواسطة خط أو أكثر تبعاً لعدد أسنان (الكروش) المشتملة عليها تلك العلامات شكل «٤٠» .



«شكل ٤٠»

وهكذا دواليك .

ومن المهم أن يلاحظ أن علامات الزمن الكامل «الروند» ، وكذلك علامات نصف الزمن الكامل «بلانش» وأيضاً علامات ربع الزمن الكامل «نوار» لا يجوز كتابتها متصلة ، بل لا بد من كتابتها منفصلة ، كل علامة منها على حدة .

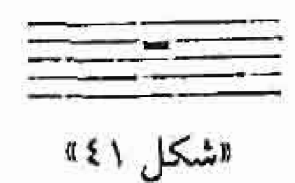
السكتات الموسيقية :

تطلق لفظة السكتات الموسيقية على الإشارات التي تستعمل للدلالة على المواقع التي يجب أن ينقطع فيها الصوت .

وتكتب هذه السكتات على صور مختلفة تبعاً لاختلاف أزمنتها التي تقاس بأزمنة العلامات الموسيقية السالفة الذكر .

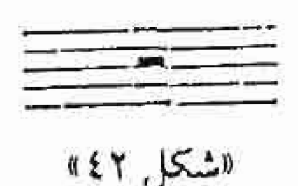
فالسكتة التي تساوي في زمنها علامة الزمن الكامل تسمى سكتة الروند «الراحة أو

برهة» وترسم شرطة قصيرة تحت الخط الرابع من المدرج الموسيقي كما في الشكل «٤١» .



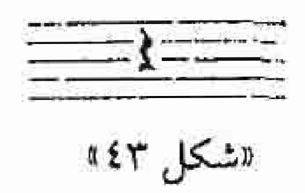
«شكل ٤١»

والسكتة التي تساوي في زمنها علامة نصف الزمن الكامل تسمى سكتة البلانش «نصف الراحة أو اللحظة» وترسم شرطة قصيرة فوق الخط الثالث من المدرج الموسيقي كما في شكل «٤٢» .



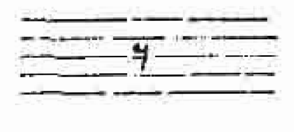
«شكل ٤٢»

والسكتة التي تساوي في زمنها علامة ربع الزمن الكامل تسمى سكتة النوار «زمن التنفس أو الزفرة» وترسم كما في شكل «٤٣» .



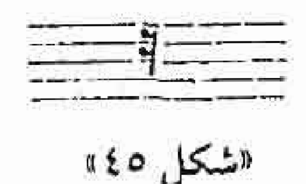
«شكل ٤٣»

والسكتة التي تساوي في زمنها علامة ثمن الزمن الكامل تسمى سكتة الكروش «نصف زمن التنفس أو نصف الزفرة» وترسم كما في شكل «٤٤» .



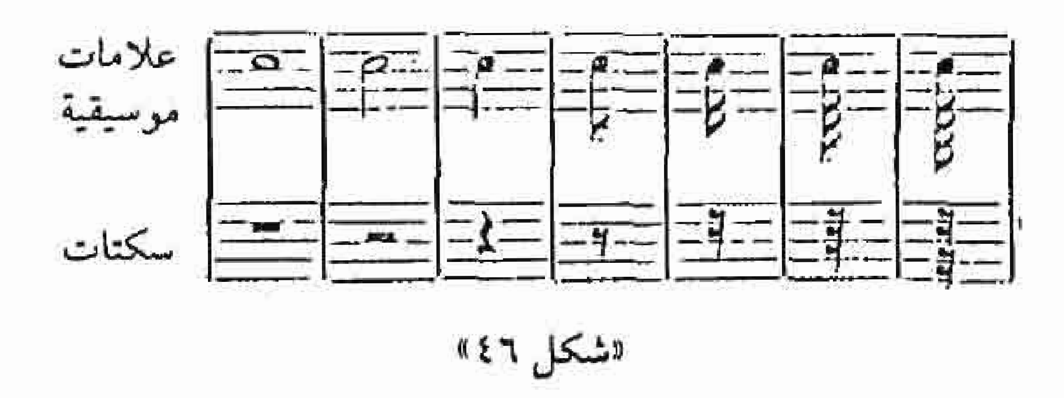
«شكل ٤٤»

والسكتة التي تساوي في زمنها علامة جزء من ستة عشر من الزمن الكامل تسمى سكتة دوبل كروش «ربع زمن التنفس أو ربع زمن الزفرة» وترسم كما في شكل «٤٥» .



«شكل ٤٥»

وإنا لنثبت فيما يلي بياناً لأشكال العلامات الموسيقية وما يقابلها من السكتات .



«شكل ٤٦»

العلامات الإضافية :

الوصلة أو المَدّة ـ النقطة ـ علامات الأرقام ـ الثلثيات ـ السدسيات .

الوصلة أو المدة **De la liaison** :

توضع بين نوتتين أو أكثر من طبقة صوتية واحدة فتضم تلك النوتات بعضها لبعض لتصبح صوتاً واحداً لا ينقطع إلا عند نهايتها حتى ولو كانت هذه النوتات من مقادير زمنية مختلفة ، كالروند مثلاً والبلانش والنوار وغيرهما . والمدة الزمنية المعينة لتلك الأصوات في الميزان تبقى على حالها .

وفيما يلي : أمثلة مختلفة تبين كيف أن الوصلة تمثل العلامات التي تضمها فتصبح صوتاً واحداً بدون انقطاع حتى ولو تجاوزت الباطوطة الواحدة إلى عدة باطوطات متوالية .



علامة النقطة **Du Point** :

إذا وردت علامة النقطة المدوّنة إلى يمين أية نوتة كانت، أضافت إليها من الزمن ـ نصف مقدارها . مثال ذلك : إذا وردت النقطة بعد الروند هكذا ·○ أصبحت هذه

الروند تساوي ست وحدات زمنية بدلاً من أربع أو ما يساوي روند وبلانش أو ثلاث من البلانش .

وإذا وردت النقطة بعد علامة البلانش هكذا أصبحت هذه البلانش تساوي ثلاث وحدات زمنية بدلاً من وحدتين أو بلانش ونوار .

وإذا وردت النقطة بعد علامة النوار هكذا أصبحت هذه النوار تساوي واحدة زمنية ونصف واحدة بدلاً من واحدة . وقس على ذلك باقي العلامات .

وفيما يلي : أمثلة النقطة على العلامات الزمنية السبع المختلفة المقادير Tableau des Notes Pointées .

تساوي أو أو

وهكذا.......

وقد يوضع إلى يمين رأس العلامة أي النوتة الموسيقية ، أكثر من نقطة ، وقد تكون هذه النقطة اثنين أو ثلاث أو أكثر . فيكون المدلول في هذه الحالة ، أن النقطة الأولى تزيد النوتة نصف مقدارها الزمني ، والنقطة الثانية تزيد النقطة الأولى نصف مقدارها الزمني .

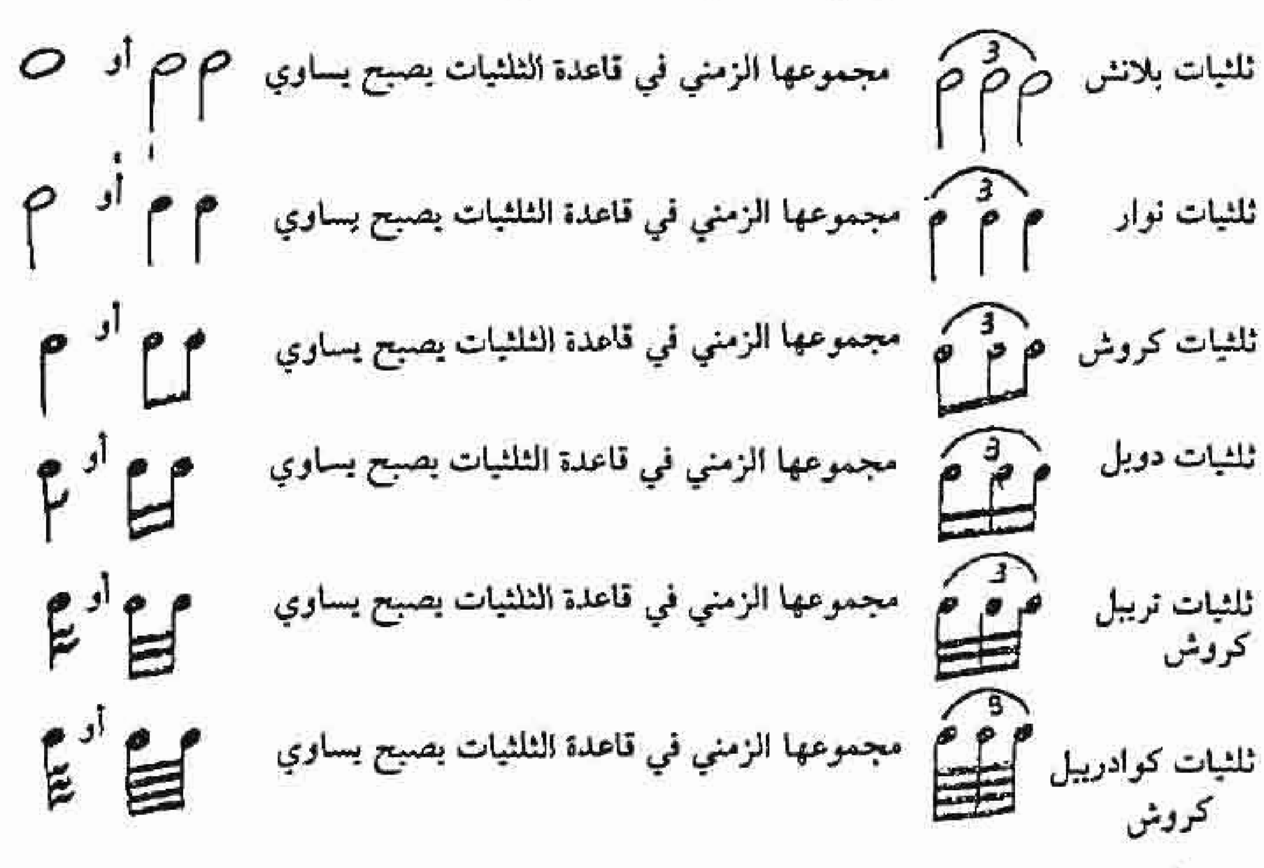
ومعنى هذا أن كل نقطة ترد مدونة بعد النقطة الأولى تزيد نصف مقدار النقطة التي قبلها .

علامات الأرقام الثلثيات ـ السدسيات Les Triolets et les sextolets

١ ـ الثلثيات :

الثلثيات هي من علامات الأرقام التي تمثل المقادير الزمنية برقمها فوق النوتات لتضم عدداً معيناً من الأصوات أو من أجزاء الأصوات ، منها ما يضم ثلاث نوتات أو خمساً أو ستاً أو سبعاً أو تسعاً أو أكثر بمعنى أن الرقم يجمع النوتات الثلاث في وقت يساوي زمناً واحداً نوار مثلاً ، إذا وضعت هكذا : تصبح بمفعول الرقم تساوي نوتتين منها فقط أي أنها تفقد ثلثها فتصبح بمقدار علامتين من الكروش في زمنهما حينما يكونان في حالتهما الأصلية ولكنها تعزف بثلاث نوتات في زمن يساوي كروشين فقط .

هذا فيما يختص بالزمن الواحد الذي تمثله علامة النوار ، أما باقي العلامات كالروند والبلانش والكروش والدوبل كروش إلخ . . . فتفقد كل علامة منها في قاعدة الثلثيات ثلث مقدارها الزمني الأصلي . وفيما يلي ، أمثال لهذه القاعدة :



٢ ـ السدسيات Les Sextolets :

السدسيات . هي ست علامات متساوية في مقادير أجزائها الزمنية ، وهي تتبع

قاعدة الثلثيات بوضع رقم 6 فوق نوتاتها الست من أي مقادير كانت تلك العلامات الست في الزمن وتدون هكذا : وبتأثير الرقم 6 تصبح مساوية في مدتها الزمنية لأربع علامات منها حينما تكون هذه العلامات في حالتها الأصلية .

رابعاً : علامات التحويل

عرفنا أن المسافات الموسيقية نوعان : مسافات كبيرة يساوي كل منها «درجة كاملة» أو «بعداً طنينياً» ومسافات صغيرة يساوي كل منها نصف مسافة كبيرة ، وتسمى «مسافة صغيرة أو قاصرة» أو «نصف درجة» .

وقد وضح لنا في نهاية الدرس المتقدم أن الحاجة قد تدعو ، مراعاة لترتيب المسافات في السلالم الموسيقية ترتيباً خاصاً ، إلى تحويل إحدى المسافات الكبيرة إلى مسافات صغيرة ، أو إحدى المسافات الصغيرة إلى مسافة كبيرة ، ولإمكان ذلك يستخدم الموسيقيون في التدوين الموسيقي (النوتة) إشارات خاصة تسمى «علامات التحويل» توضع قبل علامات الأصوات المراد إجراء التحويل فيها .

وعلامات التحويل ، المستعملة عادة ثلاث علامات(*) :

١ ـ علامات الرفع «الدييز» وترسم هكذا : ♯
وتستعمل لرفع الصوت نصف درجة «عربة» .

٢ ـ علامات الخفض «البيمول» وترسم هكذا : ♭
وتستعمل لخفض الصوت نصف درجة «عربة» .

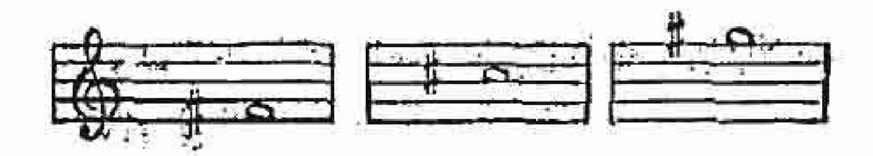
٣ ـ علامات الإلغاء «البيكار» وترسم هكذا : ♮

(*) تستعمل الموسيقى العربية زيادة على هذه العلامات الثلاث ، ومضاعفاتها التي سنشرحها في هذا الدرس ، علامات أخرى خاصة بأرباع الأصوات سنعرض لها عند الكلام على تدوين السلم الموسيقى العربي .

وتستعمل لإلغاء ما يكون قد تقدم الصوت من علامات الرفع أو الخفض .

وعند قراءة العلامات الموسيقية يضاف إليها اسم علامة التحويل التي تسبقها ، فيقال مثلاً : «دو مرفوعة» أو «دو دييز» و«لا مخفضة» أو «لا بيمول» . فإذا توسط العلامات الموسيقية المسبوقة بعلامات التحويل ، علامة خالية منها ، فإن هذه العلامة تسبقها علامة الإلغاء (البيكار) وتقرأ عادة مضافاً إلى اسمها لفظة «طبيعي» أو «ناتوريل» فيقال «دو» طبيعي أو «دو» ناتوريل أو «دو» بيكار أي أن هذا الصوت لا يجري عليه عمل أي علامة من علامات التحويل .

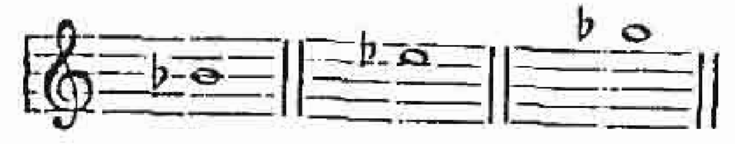
ويراعى في التدوين ضبط وضع علامات التحويل على الخط أو في المسافة المرسومة فيها علامات الصوت المراد تحويله . فمثلاً إذا رغبنا رفع كل من الأصوات فا كا دو١ كا صول١ نصف درجة فإنها تكتب هكذا .



وتقرأ :

فا مرفوعة «أو فا دييز» ، دو١ مرفوعة «أو دو١ دييز» ، صول١ مرفوعة «أو صول١ دييز» .

وكذلك إذا رغبنا مثلاً خفض كل من الأصوات سي ومي ولا نصف درجة فإنها تكتب هكذا :

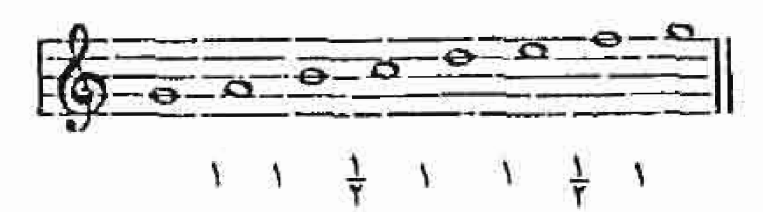


وتقرأ :

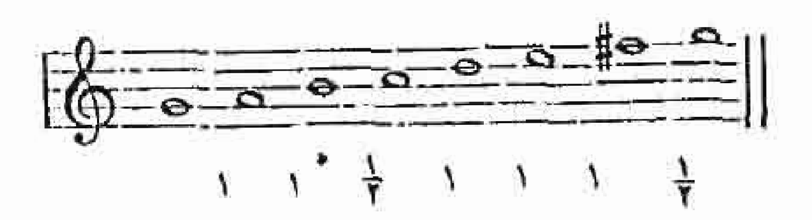
سي مخفضة «أو سي بيمول» ومي مخفضة «أو مي بيمول» ولا مخفضة «أو لا بيمول» .

ولتطبيق استعمال علامات التحويل يمكننا أن نعود إلى ما انتهينا إليه في الدرس

المتقدم . فقد أوضحنا فيه أننا إذا كتبنا السلم الطبيعي الذي يبتدىء بالنغمة صول كان ترقيم مسافاته هكذا :



وكذلك بيّنا أن ترتيب أبعاد هذا السلم على هذا النحو لا يتفق مع ترتيب أبعاد السلم الكبير «الماجير» ، ولجعل هذا السلم سلماً كبيراً ينبغي أن «تتحول» المسافة (مي . فا) فتصير «درجة كاملة» وأن «تتحول» المسافة فا ـ صول فتصير نصف درجة أي أنه ينبغي أن توضع علامة رفع «دييز» قبل فـا . ويصير تدوين سلم صول الكبير هكذا :



وواضح من ترقيم أبعاد هذا السلم موافقتها لما عرفنا به الترتيب الذي يجب أن تكون عليه أبعاد السلالم الكبيرة .

١ ـ علامات التحويل المضاعفة :

قد تمس الحاجة إلى مضاعفة عملية الرفع ، أي لرفع الصوت درجة كاملة (بردة) بدلاً من نصف الدرجة (العربة) المعبر عنها بعلامة الرفع «الدييز» المعتادة ، فتستعمل لذلك الرفع المضاعف إشارة أخرى مشابهة لعلامة الضرب الحسابية ، ترسم هكذا : X

وفي حالة الرغبة في مضاعفة الخفض ترسم علامتان من علامات الخفض «البيمول» متجاورتان هكذا : bb

أما في حالة إلغاء علامات التحويل المضاعفة فإن العادة لم تجر بكتابة علامتين من علامات الإلغاء هكذا : ♮♮

وإنما يكتفي بكتابة علامة واحدة منها دلالة على هذا الإلغاء . أما إذا أريد إبطال

نصف العلامة المزدوجة وإبقاء نصفها ، أي العودة إلى استعمال علامة تحويل واحدة منهما ، فالقاعدة تقضي بوضع علامة البيكار بجانب علامة واحدة من علامات الرفع أو الخفض هكذا مثلاً ♮♭ أو ♮♯ وفي المثال التالي جدول يمثل جميع هذه الحالات .



وهاتان العلامتان لا تستعملان في الموسيقى العربية إلا نادراً .

٢ ـ العلامتان الشرقيتان :

وابتكر الأتراك علامتين لرفع أو خفض الصوت «ربع الدرجة الصوتية» الموجودة في الموسيقى الشرقية ، اتخذوها في شكل العلامات الغربية وصورتها هي :

نصف دييز . وترسم هكذا ♯ أو ♯ ترفع الصوت ربع درجة .
نصف بيمول . وترسم هكذا ♭ أو ♭ تخفض الصوت ربع درجة .

وفي سنة ١٩٣٢ عقد في القاهرة مؤتمر للموسيقى العربية جمع أقطاب الموسيقيين من العالمين الشرقي والغربي فقرروا إضافة علامتين من علامات التحويل على العلامات الغربية الثلاث وعلى الاثنتين الإضافيتين التركية وذلك لاستعمالها أيضاً في الموسيقى الشرقية. وكل علامة منهما تمثل ثلاثة أرباع المسافة الصوتية، رفعاً وخفضاً. ولكن لم يستعملهما أحد في التدوين الموسيقي لغاية الآن ، ولن يستعملا فيما بعد ، لأن في العلامات الغربيّة والتركية كفاية لما يطلبه فن التحويل في موسيقانا .

٣ ـ علامات التحويل بأجمعها **Les signes d'altération** :

العلامة ♭| «م» تستعمل لخفض الصوت : ثلاثة أرباع الدرجة .

العلامة ♭ تستعمل لخفض الصوت : نصف أرباع الدرجة .

العلامة ♭ أو ♭ تستعمل لخفض الصوت : ربع أرباع الدرجة .

العلامة ♯ أو ♯ تستعمل لرفع الصوت : ربع أرباع الدرجة .

العلامة ⋇ تستعمل لرفع الصوت : نصف أرباع الدرجة .

العلامة ♯ «م» تستعمل لرفع الصوت : ثلاثة أرباع الدرجة .

خامساً : الديوان الموسيقي

المسافات الصوتية ـ أسماؤها وأنواعها ـ تأثير علامات التحويل ـ التوافق والتنافر ـ قاعدة قلب اللحن .

١ ـ الديوان الموسيقي :

سبق أن أشرنا في موضع سابق أنه في حالة إضافة صوت ثامن على سلسلة أصوات متتالية في الصعود تدريجياً يطلق عليها حينئذٍ اسم «ديوان» أو «مرتبة» ومعنى هذا أن الدواوين الموسيقية يختلف تكوينها عن تكوين السلاسل التي ذكرت، لأن الديوان يجب أن يؤلف من ثمانية أصوات ، وهذا الصوت الثامن «المضاف» يكون جواباً للصوت الأول الذي هو القرار . فالصوت الأول من الثمانية يسمى «قراراً» والثامن يسمى «جواباً» ويعتبر القرار والجواب بمنزلة واحدة لأن الصوت الثامن ليس في الحقيقة سوى صدى الصوت الأول وغطائه الحاد .

ويقال للديوان المؤلف من ثمانية أصوات بالغـربـي أوكتاف Oktavus ويبدأ بتكوينه من أي صوت من الأصوات السبعة الأساسية مع إضافة الجواب الذي به يتم تأليفه .

٢ ـ المسافة الصوتية أي الفاصلة[١] :

المسافة الصوتية ، هي التي تنحصر بين صوتين مختلفي الحدة ، أو هي البعد الصوتي الحاصل بين هذين الصوتين بوضعهما الموسيقي كالفرق بين (دو) و (ري) مثلاً .

---

(١) أما في الموسيقى الشرقية فالمسافة ثلاثة أنواع : كبيرة وصغيرة ومتوسطة ، وسيأتي شرحها .

وهذا البعد يسمى بعداً أو مسافة ومقداره واحد في كل الموسيقات .

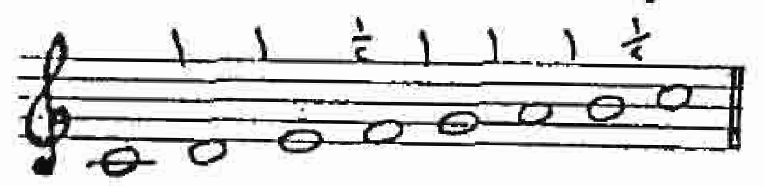
وهذه المسافة الصوتية تختلف مقاديرها بالنسبة لزيادتها أو نقصها بين الصوتين أو اكتمالها ، وأما عدد المسافات الصوتية التي يشتمل عليها الديوان الموسيقي السابق شرحه، فهي سبع تنحصر بين ثمانية أصوات مختلفة الأبعاد، وهي في موسيقى الغرب على نوعين كبيرة وصغيرة ، فالكبيرة تسمى «كاملة» والصغيرة «قاصرة» وهذه القاصرة هي نصف الكاملة[١] وعلى ترتيب المسافات المختلفة الأبعاد وتتابع أصواتها تتألف الألحان .

ومن هذه المسافات الصوتية في السلم الموسيقي الإفرنجي «خمس كبيرة» وهي الواقعة بين ـ الدو والري ـ وبين ـ الري والمي ـ وبين ـ الفا والصول ـ وبين ـ الصول واللا ـ وبين ـ اللا والسي .

ومسافتان صغيرتان بين ـ المي والفا ـ وبين ـ السي والدو .

ويرمز لهذه المسافات بالأرقام هكذا : ١ للكبيرة و $\frac{1}{2}$ للصغيرة .

ويمكن تدوين السلم الموسيقي الغربي الطبيعي بأصواته الثمانية ومسافاته السبع على المدرج بالنوتة كما يلي :



فإذا عددنا المسافات المحصورة بين أصوات هذا السلم «الثمانية» وجدنا عددها سبعاً ولكن هي بالحقيقة إذا جمعت مسافات كبيرة أي «كاملة» كانت ست مسافات .

٣ ـ أسماء المسافات :

للمسافات الصوتية عند الغربيين أسماء كثيرة تطلق على مقاييسها وتقاس صعوداً وهبوطاً .

---

(١) معنى المسافة الصوتية ، مقدار البعد الذي ينحصر بين صوتين ، وهذا البعد يسمى أيضاً مسافة وهي غير المسافة الصوتية التي تسمى بمدة (مكث الصوت) مسموعاً إلى زمن ما . وبمعنى أوضح أن المسافة الصوتية ليس لها وجود ما لم يتلو الصوتَ صوتٌ آخر أعلى منه لتوجد حينئذ مسافة تسمى بـ (المسافة الصوتية) .

فالمسافات التي تنحصر في دائرة الديوان الواحد تسمى «بسيطة» والتي تتعدى الديوان تسمى «مركَّبة» وليست المركبة سوى أجوبة للبسيطة ، كما أن للبسيطة أسماء أخرى وللمركبة كذلك . فالبسيطة التي في دائرة الديوان الواحد الأساسي تقاس وفقاً لما تحويه من الدرجات الصوتية وتسمى باسم هذه الدرجات .

فالمسافة الأولى بالنسبة لصوت دو الأساسي تسمى نوتة الدرجة الأولى .
والمسافة الثانية من دو إلى ري الأساسي تسمى نوتة الدرجة الثانية .
والمسافة الثالثة من ري إلى مي الأساسي تسمى نوتة الدرجة الثالثة .
والمسافة الرابعة من مي إلى فا الأساسي تسمى نوتة الدرجة الرابعة .
والمسافة الخامسة من فا إلى صول الأساسي تسمى نوتة الدرجة الخامسة .
والمسافة السادسة من صول إلى لا الأساسي تسمى نوتة الدرجة السادسة .
والمسافة السابعة من لا إلى سي الأساسي تسمى نوتة الدرجة السابعة .
والمسافة الثامنة من سي إلى دو الأساسي تسمى نوتة الدرجة الثامنة .

والمسافات المركبة تبدأ من المسافة التاسعة . أي من دو الجواب ، إلى ري وهذه الري تسمى جواب الثانية . والمسافة العاشرة تسمى نوتة الدرجة العاشرة ، وجواب الثالثة . والمسافة الحادية عشرة تسمى نوتة الدرجة الحادية عشرة ، وجواب الرابعة .

وهكذا إلى المسافة الرابعة عشرة وهي «السي» وتسمى نوتة الدرجة الرابعة عشرة ، وجواب السابعة .

أما المسافة الخامسة عشرة التي هي ثالث دو في سلسلة تتابع أسماء الأصوات فإنها تسمى جواب الجواب إلخ[1] . . .

٤ ـ أنواع المسافات :

للمسافات أنواع هي غير الأنواع الثلاثة التي ذكرنا آنفاً وقلنا بأنها كبيرة وصغيرة ومتوسطة . تلك المسافات الموجودة في سلم الموسيقى الشرقية .

وهذه الأنواع التي نعنيها هنا ، موجودة في الموسيقتين الشرقية والغربية ، ولها أسماء خاصة تطلق عليها وفقاً لمقدار المسافة المحصورة بين صوتين من ناحية الحدة والغلظة .

---

(١) راجع تكوين السلاسل الصوتية الصاعدة والهابطة في الصفحة ١٨ .

وكمية هذه الأبعاد المتنوعة تحول بواسطة علامات التحويل إلى مسافات ناقصة أو زائدة أو صغيرة أو سوى ذلك مما سنبينه فيما يلي :

فالمسافة الأولى تسمى تامة أو كاملة وتتحول إلى زائدة أو ناقصة .
والمسافة الثانية تسمى كبيرة . . . . وتتحول إلى صغيرة أو زائدة .
والمسافة الثالثة تسمى كبيرة . . . . وتتحول إلى صغيرة أو ناقصة .
والمسافة الرابعة تسمى تامة . . . . وتتحول إلى ناقصة أو زائدة .
والمسافة الخامسة تسمى تامة . . . . وتتحول إلى ناقصة أو زائدة .
والمسافة السادسة تسمى كبيرة . . . . وتتحول إلى صغيرة أو زائدة .
والمسافة السابعة تسمى كبيرة. . . . . . . وتتحول إلى صغيرة أو ناقصة .
والمسافة الثامنة تسمى تامة أو كاملة . . وتتحول إلى ناقصة أو زائدة .

ولزيادة الإيضاح نرسم أنواع المسافات المندرجة أعلاه على المدرج «بالنوتة» كما يلي :



---

(١) يعني الغرب بـ «الكبيرة» الماجور و «الصغيرة» المينور وذلك تبعاً لأسماء النغمتين «الماجور والمينور» .

٥ ـ تأثير علامات التحويل في المسافات :

إذا وضعت علامات الخفض «البيمول» للنوتة العليا ، حَوّلت المسافات الكبيرة إلى صغيرة كما هو مدون في المسافة الثانية مثلاً .

وإذا وضعت «مزدوجة» حَوَّلت المسافات الصغيرة إلى ناقصة .

أما علامات الرفع «الدييز» فإنها تحوّل المسافات الكبيرة إلى زائدة .

إن المسافات في المقامات الكبيرة هي بالنسبة للأساس ، مسافات كبيرة ما عدا الأولى والجواب والرابعة والخامسة التي تسمى تامة .

وعلى ذلك تكون تسمية المسافات في السلم الكبير كما يلي :

المسافات في المقامات الكبيرة : الأولى : تامة .
الثانية : كبيرة .
الثالثة : كبيرة .
الرابعة : تامة .
الخامسة : تامة .
السادسة : كبيرة .
السابعة : كبيرة .
الثامنة : تامة .

٦ ـ التوافق والتنافر :

إن المسافات من حيث التوافق والتنافر على نوعين :

المسافات المتوافقة ، هي التي ترتاح لسماع صوتيها الأذن ، سواءٌ أُضُرِبا هذان الصوتان معاً في وقت واحد ، أم ضرب أحدهما بعد الآخر . وتسمى هذه المسافات :

الأولى التامة . والجواب التامة . والثالثة الصغيرة . والثالثة الكبيرة . والرابعة التامة . والخامسة التامة . والسادسة الكبيرة . والسادسة الصغيرة .

والمسافات المتنافرة ، هي التي لا ترتاح الأذن لسماع صوتيها سواءٌ أُعْزِفا معاً أم متعاقبين وهذه هي : الثانية على اختلاف أنواعها ، والسابعة وباقي المسافات التي لم نذكرها في المسافات المتوافقة .

٧ ـ قاعدة قلب اللحن :

قد يحدث أن يستعاض عن أحدّ صوتي المسافة بقراره إذا كان هذا الصوت هو الأعلى ، أو بجوابه إذا كان هذا الصوت هو الأسفل وتسمى هذه القاعدة «القلب» وينجم عن قلب المسافات «Transposition, ou changement de ton» أن الأولى تصبح الجواب والثانية تصبح السابعة . والثالثة تصبح السادسة . وهكذا كما هو معبر عنه بالأرقام كما يلي :

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

٩ ٩ ٩ ٩ ٩ ٩ ٩ ٩

وهكذا تصبح المسافات في الصف الأول دالة على ما تحتها من أرقام الصف الثاني .

وقلب المسافات الكبيرة يحولها إلى مسافات صغيرة ، والزائدة إلى ناقصة ، والناقصة إلى زائدة .

أما التامة فيجعلها «القلب» دائماً تامة .

وفي الجدول التالي : جمعي المسافات مع قلبها وأسمائها .

المسافات المقلوبة	سادسة صغيرة	سادسة كبيرة	سادسة زائدة	سابعة ناقصة	سابعة صغيرة	سابعة كبيرة	ثامنة ناقصة	ثامنة تامة
المسافات الصحيحة	ثالثة كبيرة	ثالثة صغيرة	ثالثة ناقصة	ثانية زائدة	ثانية كبيرة	ثانية صغيرة	أولى زائدة	أولى تامة

المسافات المقلوبة	ثالثة زائدة	رابعة ناقصة	رابعة تامة	رابعة زائدة	خامسة ناقصة	خامسة تامة	خامسة كبيرة	سادسة ناقصة
المسافات الصحيحة	سادسة ناقصة	خامسة زائدة	خامسة تامة	خامسة ناقصة	رابعة زائدة	رابعة تامة	رابعة ناقصة	ثالثة زائدة

المسافات المقلوبة	أولى تامة	أولى ناقصة	ثانية صغيرة	ثانية كبيرة	ثانية زائدة	ثالثة ناقصة	ثالثة صغيرة	ثالثة كبيرة
المسافات الصحيحة	ثامنة تامة	ثامنة ناقصة	سابعة كبيرة	سابعة صغيرة	سابعة ناقصة	سادسة زائدة	سادسة كبيرة	سادسة صغيرة

سادساً : تكوين السلم الموسيقي الغربي

أنموذج السلالم الغربية ـ السلم القوي ـ السلم الملون ـ دائرة الرابعات ـ دائرة الخامسات :

قلنا فيما تقدم من الدروس أن الأصوات السبعة الأساسية دو ري مي إلخ[1] . . . إذا تتابعت صعوداً أو هبوطاً تألف منها سلاسل صوتية متوالية ، وإذا أضيف صوت ثامن إلى السبعة الأساسية ، تمَّ بهذا الثامن تأليف ما يسمى «ديواناً موسيقياً كاملاً» أُوكتاف.

وتكوين السلم الموسيقي الغربي الطبيعي الذي نبحثه ، يتركب من سبع أصوات أساسية[2] والصوت الثامن الذي هو «الجواب» وقلنا إن المسافات التي تنحصر بين الأصوات الثمانية المتتالية ليست كلها متساوية الأبعاد ، بل هي في السلم الغربي الطبيعي هذا ـ على نوعين ـ خمس ، تساوي كل منها مسافة كاملة . واثنتان ، تساوي كل منهما نصف المسافة الكاملة .

وهذا السلم الموسيقي الغربي الطبيعي الذي يُبنى على أساس صوت «الدو» وينتهي أيضاً بصوت «الدو» أي «الجواب» تكون مسافاته مرتبة ترتيباً طبيعياً على التوالي كما يلي : مسافتان كاملتان ، ونصف المسافة : وثلاث مسافات كاملة ، ونصف المسافة . ويسمى سلم «دوماجور» أو «دو» الكبير . ويدون على المدرج الموسيقي مع ترقيم مسافاته فوق أصواته هكذا :



(١) ليس للسلم الموسيقي تكوين واحد عند كل الشعوب . فلكل أمة سلمها الخاص يختلف في تكوينه عن غيره من السلالم وذلك باختلاف اللغة واللهجة والإقليم والأذواق والعادات . ولكن جميع هذه السلالم تخضع في تكوينها لإحدى نظريتين ـ نظرية النغمات المتفقة ـ ونظرية الأقسام المتساوية .

(٢) إن ترتيب الأصوات الأساسية من سبعة نقط ، هو طبيعي وأمر لا بدّ منه ، لأن الصوت الإنساني يمكنه الصعود بطبيعته من القرار تدريجياً إلى الجواب على سبعة أصوات والهبوط عكساً براحة تامة ، إذ لو كان ترتيب الأصوات هذه من أكثر من سبعة أي من تسعة أو عشرة مثلاً ، فليس بمقدور الصوت الإنساني أن يؤدي هذه الأصوات إلا بعنف تنفر من سماعه الأذن .

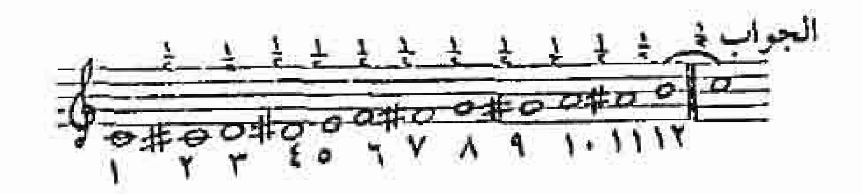
١ ـ أنموذج السلالم الإفرنجية ـ السلم القوي :

إن مسافة البعد بين الأصوات في الدواوين الغربيـة «الماجور» هي على نمط واحد كما هو ظاهر في السلم المندرج في الصفحة السابقة وعلى منوالها تتكون باقي الدواوين أي «السلالم الغربيـة ـ الماجور» .

وهذا السلم النموذجي المرسوم آنفاً سلم «دو ماجور» أي «دو الكبير» هو سلم طبيعي أساسي يسمى أيضاً بـ «السلم الدياتوني» أي «القوي» ومسافاته الطبيعية لا تحتاج إلى علامات التحويل . وهذا الترتيب الطبيعي المقرر للمسافات لا يتغير في جميع السلالم الغربيـة «الماجور» مهما تغيّر صوت المستقر ، أي الصوت الأساسي الذي يبتدأ به لتكوين أي سلم «مقام» .

٢ ـ السلم الملون «الكروماتي» :

تقسم المسافات الكبيرة الخمس لسلم دوماجور بواسطة علامات التحويل إلى أنصاف الدرجة . فيصبح هذا السلم بعد التقسيم محتوياً على ١٢ صوتاً بينها جميعاً أبعادٌ متساوية ، كل بعد منها يساوي نصف المسافة الكبيرة . وفي حالة تقسيمه هكذا ، يصير اسمه «السلم الكروماتي» ويدون مقسماً كما يلي :



وهكذا أصبحت أبعاد هذا السلم متساوية . ويمكن تدوينه باستعمال علامات الخفض كما يلي :



أما سبب تسميته بالملون ، فلأنه يعطي بسبب تقسيمه للألحان ألواناً غير ألوان السلم الدياتوني . أي (القوي) .

٣ ـ قاعدة دائرتي الخامسات والرابعات :

وضعت هذه القاعدة لتكوين الدواوين الموسيقية الغربيـة واستخراج علامات

التحويل ، وهي قاعدة الدوران العجيبة كما سماها «جول رووانيت» العالم الموسيقي الإفرنسي الذي أشرف على إنشاء القسم الموسيقي العربي في دائرة المعارف الإفرنسية الذي قال : إن الفارابي استخرج من هذه الدائرة ١٤٢٨ تركيب نغمي .

كما أن لهذه القاعدة علاقة وثيقة في علم الانسجام الصوتي أي «الهارموني» وفي السلم الكروماتي السابق شرحه ، وفي تكوين السلالم الموسيقية الأوروبية التي سنعود إلى شرحها بعد هذا الدرس .

٤ ـ دائرة الخامسات :

إذا أخذنا أول صوت من الإثني عشر المقسمة في السلم (الملون) وهو صوت «الدو» وانتقلنا منه عداً إلى الصوت الخامس بعده الذي هو «الصول» ويبعد عن الأول بثلاث مسافات ونصف ، أي بثلاث بُردات ـ وعربة[1] ثم انتقلنا من هذا الصول عدّاً إلى الخامس بعده الذي هو «الري» ومن هذا الري إلى الخامس بعده الذي هو «اللاّ» وهكذا دواليك . . . فإننا نصل بعد ١٢ خامسة إلى أحدّ أجوبة الصوت «سي دييز» والسي دييز هو معادل للصوت دو الأول الذي ابتدأنا به . فنكون هكذا قد مررنا على الأعداد بالتوالي وحصلنا على الإثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون .

وترتيب دائرة الخامسات هذه تكون إذا بدأنا بالصوت الأول هكذا :

دو صول ري لا مي سي فا دو صول ري لا مي سي دو .

فا #دو #صول #ري #لا #مي #سي « ═══════ » دو

فإذا عددت الأصوات التي هي في السلم الملون وجدتها ١٣ صوتاً مع أنها في الحقيقة ١٢ صوتاً وما السي # الأخيرة سوى صوت الدو الأول بذاته . فلهذا لا تحسب عداً .

---

(١) البردة : لفظة تركية وفارسية مصطلح عليها بمعنى درجة صوتية كاملة تعادل البعد الطنيني Ton بالذات والعربة : عند العرب بمعنى نصف الدرجة الصوتية ، أي أنها تقابل البيمول أو الدييز عند الإفرنج .
والنيم : كلمة فارسية المصدر يستعملها الأتراك أيضاً بمعناها الأصلي الذي هو نصف العربة . وتعادل عند العرب «ربع الدرجة الصوتية» .
والتيك : تمثل ثلاثة أرباع الدرجة الصوتية عند العرب والفرس والأتراك .

وتجب الملاحظة إلى أن الأبعاد بين كل صوت وخامسه يجب أن تكون ثلاث مسافات كاملة ونصف المسافة . وإن لم تحصل هذه الأبعاد طبيعياً فإنها تحصل بواسطة علامات التحويل مثلما هي موضوعة على الأصوات المرتبة أعلاه .

٥ ـ قاعدة الرابعات :

كذلك إذا أخذنا الصوت الأول دو من الإثني عشر المقسمة وانتقلنا منه عداً إلى (رابعه) الذي هو صوت «الفا» ويبعد عن الأول بمسافة بعدين كاملين ونصف البعد ثم انتقلنا من هذا الفا إلى رابعه على نحو ما اتبع في طريقة دائرة الخامسات . فإننا نصل أخيراً إلى أحدّ أجوبة الصوت ري دوبل بيمول bb المعادل أيضاً لصوت الدو الأول الذي ابتدأنا به بعد أن نحصل بمرورنا على الإثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون ذاته ، إنما حصولنا على ذلك يكون في ترتيب معاكس للترتيب السابق الذي هو في دائرة الخامسات . وهذه هي أصوات دائرة الرابعات بالترتيب ابتداءً من الصوت الأول .

دو صول ري لا مي سي «فا# أو صولb» ريb لاb ميb سيb فا ⟵⟶ دو

فالبعد المقرر لدائرة الرابعات هو ـ مسافتان كاملتان ونصف المسافة . وإن لم تحصل هذه الأبعاد طبيعياً فإنها تحصل بواسطة علامات التحويل حسب ترتيب الأصوات أعلاه . وتستعمل علامات الرفع في الخامسات ، والخفض في الرابعات .

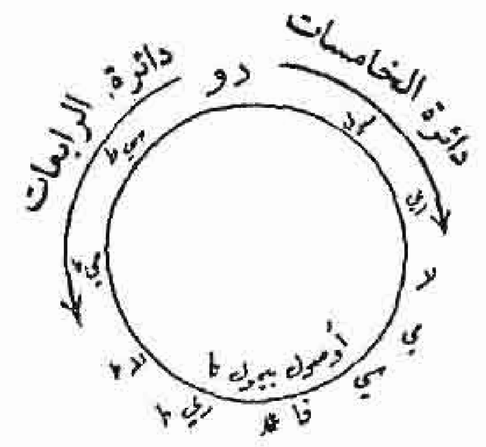
وبالإمكان استعمال العلامتين ـ الدييز والبيمول ـ كلتيهما في الدائرة الواحدة . فتكون أصوات الخامسات كما يلي :

دو فا سيb ميb لاb ريb صولb دوb فاb سيbb ميbb لاbb ريbb ⟵⟶ دو

والرابعات هكذا :

دو فا سيb ميb لاb ريb «صولb أو فا#» سي مي لا ري صول ⟵⟶ دو

وهكذا أيضاً إذا ابتدأنا بالعد من آخر دائرة الخامسات رجوعاً إلى أولها . فإننا نحصل على أصوات دائرة الرابعات ذاتها وكذلك الحال في دائرة الرابعات كما في المثال التالي :



إذا اتجهنا بالعد من دو إلى ناحية اليمين نحصل على ترتيب أصوات دائرة الخامسات .

إذا اتجهنا بالعد من دو إلى ناحية اليسار نحصل على ترتيب أصوات دائرة الرابعات .

العودة إلى تكوين السلالم :

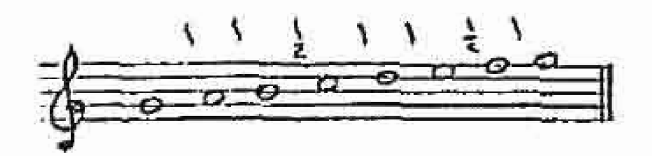
ولنعد الآن فنواصل ما ابتدأنا به من تكوين السلالم «الدواوين» الإفرنجية بعد أن أتممنا درس دائرتي الرابعات والخامسات . قلنا سابقاً إن للدواوين الموسيقية الغربية أنموذجاً واحداً . تتركب المسافات المحصورة بين أصواته الثمانية كما يلي :

مسافتان كاملتان ونصف المسافة ـ وثلاث مسافات كاملة ونصف المسافة . ويسمى هذا الديوان أو السلم «سلم دوماجور» أي «دو الكبير» مدوناً هكذا :



وأما لو أردنا تكوين سلم كبير آخر على نحو ما هو عليه مسافات هذا السلم «دوماجور ـ النموذجي» لوجب علينا أولاً ـ أن نأخذ صوتاً يكون مستقراً للسلم الذي نريد تكوينه نستخرجه من قاعدة دائرة الخامسات . فنعد من الصوت الأول (دو) إلى الخامس فنحصل على صوت (صول) ثم نرتب مسافاته بواسطة علامات التحويل . فإذا أهملنا استعمال علامات التحويل في تكويننا سلم (صول ماجور) الجديد ، تكون مسافاته غير مطابقة لمسافات السلم (النموذجي) بل تكون مسافتين ونصف المسافة ـ ثم مسافتين

ونصف المسافة ـ ثم مسافة كاملة كما في المثال الآتي :



وهذا مخالف للوضع المقرر لمسافات سلالم الماجور .

أما إذا استعملنا علامات التحويل ووضعنا على المسافة النصفية التي بين المي والفا علامة الرفع (دييز) لرفع هذه الفا نصف درجة . فيصبح حينئذٍ بين المي والفا مسافة كاملة . وبين الفا والصول ، نصف مسافة وبذلك تصبح المسافات صحيحة كما في المثال الآتي :

سلم (صول ماجور) .



وتكون الدييز المدونة قبل نوتة الفا دليل المقام أي «سلاحه» ويسميها الغرب Armature وتدون بعد المفتاح هكذا :

ولا يجب أن يسهى عن البال أن نصف المسافة الصوتية في الديوان الغربي الأساسي الطبيعي «دوماجور» تقع في مكانين من السلم بين المي والفا ـ وبين السي والدو[1] .

---

(١) لا يوجد في الموسيقى الغربية إلا مسافة صوتية كاملة ، ونصف هذه المسافة . ولذلك تكون المسافات المحصورة بين أصوات السلم الغربي ، أما مسافة كاملة أو نصفها . وهذا الترتيب مقرر كما رأيناه في سلم دو ماجور الطبيعي الذي يسمى أيضاً «الدياتوني» أي «القوي» .
أما في الموسيقى الشرقية فإنه يوجد نفس هذه المسافة الكاملة وبقياسها ولكنها تقسم إلى نصف مسافة وربع مسافة وبموجب هذا التقسيم تصبح عدد الأصوات في موسيقانا ٢٤ صوتاً أي بزيادة ١٢ صوتاً عن أصوات الموسيقى الغربية لعدم وجود ربع المسافة الصوتية في الموسيقى الغربية .
ويظهر لنا هذا الفرق من شرح السلم الموسيقي العربي ، مع كون الأصوات الأساسية للموسيقتين الشرقية والغربية سبعة هي : دو ري مي فا صول لا سي .

وبالإمكان تكوين سلم آخر «ماجور» على أساس قاعدة الخامسات ، إذا ابتدأنا بالعد من صوت الصول الذي هو المستقر لسلم صول ماجور المدون آنفاً إلى خامس صوت منه لنحصل على صوت «ري» ثم نستعين بعلامات التحويل التي بدونها لا نتمكن من مطابقة المسافات المقررة لسلالم الماجور .

وفيما يلي : سلم ري ماجور .



وهكذا يكون دليل المقام مدوناً :



لقد ظهر مما تقدم أن علامات التحويل هي التي يمكننا بواسطتها الموافقة بين مسافات الأصوات المقررة للسلالم الكبيرة التي نريد تكوينها من أي صوت أردناه من الأصوات الإثني عشر ليكون أساساً أي «مستقراً» للسلم المراد تكوينه . كما ظهرت فائدة دائرة الخامسات في تكوين السلالم الموسيقية بطريقة العد ابتداءً من الصوت الأول إلى خامسه ومن هذا الخامس إلى خامسه وهلمّ جرّا . وظهر أنه لا يمكن تكوين هذه السلالم على أساس صحيح إلا بموجب هذه الدائرة الفنية التي تخرج علامات التحويل في تكوين السلالم مرتبة بالتوالي ترتيباً فنياً علامة فعلامة من علامات الدييز؛ إذ بواسطة هذا العد بالخامسات يظهر لنا في كل خامسة علامة دييز جديدة مضافة إلى تلك العلامة التي تكون ظهرت قبلها ، وتكون هذه العلامة دائماً في الدرجة السابعة من كل سلم .

وهكذا تظهر كل مرة في دائرة الرابعات علامة بيمول جديدة مضافة إلى التي تكون قبلها . وإذا ابتدأنا بالعدد أيضاً من صوت «الري» الذي هو المستقر لسلم «ري ماجور» نرى بأن علامة دييز ثالثة جديدة هي «صول دييز» تظهر في هذا السلم الجديد .

وفيما يلي : اللا هذا ، مدون بمسافاته المقررة :

سلم (لا ماجور)



ففي كل سلم مكون على هذا النحو ، تظهر علامة دييز جديدة مضافة إلى الديازات السابقة لها .

ودليل هذا المقام يدون هكذا :

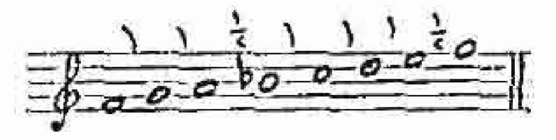


١ ـ دائرة الرابعات :

وترتيب المسافات في دائرة الرابعات هي مماثلة لترتيبها في دائرة الخامسات ، إلا أنه يجب أن نبدأ بالعد في الرابعات من الصوت الأول مستقر سلم «دو ماجور» إلى رابعه لكي نحصل على صوت (الفا) ولمطابقة المسافات المطلوبة لمثل سلالم الماجور ، نستعين بعلامات الخفض «بيمول» .

وفيما يلي : تدوين سلم «الفا ماجور» بمسافاته المقررة .

سلم (فا ماجور)



ودليل المقام يدون هكذا .



يستنتج من الشروح المتقدمة ، إن لتعاقب تكوين الدواوين وفقاً لدائرة الخامسات يجب أن تستعمل علامات الرفع «دييز» .

ولدائرة الرابعات ، علامات الخفض «بيمول» وفيما يلي : تكوين هذه السلالم :

جدول تكوين السلالم الكبيرة «الماجور» تبعاً لقاعدة دائرة الخامسات

عدد علامات التحويل	دليل المقام	اسم المقام أو السلم
لا شيء عند المفتاح		سلم ـ دو ماجور
علامة دييز واحدة		سلم ـ صول ماجور
علامتان دييز		سلم ـ ري ماجور
ثلاث علامات		سلم ـ لا ماجور
أربع		سلم ـ مي ماجور
خمس		سلم ـ سي ماجور
ست		سلم ـ فا ماجور ※
سبع		سلم ـ دو ماجور ※

وإذا أردنا تكوين السلالم الكبيرة ذاتها ، تبعاً لقاعدة الرابعات بمرورنا على الإثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم «الملون» فإننا نستعمل علامات الخفض (بيمول) بدلاً من علامات الرفع «دييز» والنتيجة واحدة في النوعين ، كما في الجدول التالي :



عدد علامات التحويل	دليل المقام	اسم المقام أو السلم
لا شيء عند المفتاح		سلم ـ دو ماجور
علامة بيمول واحدة		سلم ـ فا ماجور
علامتان بيمول		سلم ـ سي بيمول ماجور
ثلاث علامات		سلم ـ مي بيمول ماجور
أربع		سلم ـ لا بيمول ماجور
خمس		سلم ـ ري بيمول ماجور
ست		سلم ـ صول بيمول ماجور
سبع		سلم ـ دو بيمول ماجور

تكوين السلالم الصغيرة «المينور» :

كما أن للسلالم الكبيرة «الماجور» التي مر ذكرها ترتيباً خاصاً مقرراً لحصر المسافات بين أصواتها ، كذلك للسلالم الصغيرة ترتيباً خاصاً مقرراً أيضاً تستخرج مستقرائها من السلالم الكبيرة كما يلي :

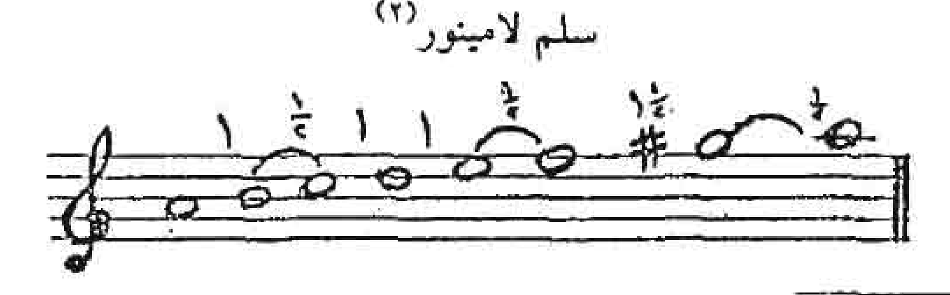
ويلاحظ ـ أن ترتيب أبعاد المسافات المحصورة بين أصوات السلم الصغير ، يختلف اختلافاً بيّناً عن ترتيبها في السلم الكبير .

وهذا الاختلاف في ترتيب أبعاد المسافات الصوتية هو السبب في تسمية كل من نوعي السلالم باسميهما الكبير والصغير .

لنأخذ مثلاً الصوت الأساسي (دو) الذي هو مستقر لسلم دو ماجور . ونخفضه مسافة كاملة ونصف المسافة ، أو ثلاث مسافات نصفية ، فنحصل على صوت «اللا» وهذه اللا تصبح أساساً أي مستقراً لسلم المينور المنوي تكوينه فيسمى باسمها هكذا . سلم «لا» مينور .

ولنرفع عند تكوينه الدرجة السابعة نصف درجة أي نصف مسافة بواسطة علامة التحويل دييز لتكون حسّاساً[1] للمقام أي للسلم . فتكون أبعاده المقررة كما يلي :

سلم لامينور[2]



(١) الصوت الحسّاس هو ما يسميه الغرب «نوت صانسيبل» Note Sensible وهو الذي يكون بينه وبين الجواب نصف درجة صوتية . أما إذا كان بين الجواب والدرجة التي قبله مسافة كاملة ، فلا يسمى الصوت الحساس بل الصوت السابع أو الدرجة الصوتية السابعة .

(٢) السلالم ثلاثة أنواع . الأول ـ السلالم الكبيرة . والثاني ـ السلالم الصغيرة وهي نوعان : هارمونيك أي «انسجامية» ـ وميلوديك أي «لحنية» فمن الأول تؤخذ دلائل المقامات . وأما الحسّاس الدائم في الصعود والهبوط في النوع الثاني فغيّر عند الاقتضاء بعلامات تحويلية «عارضة» ويجري مثل ذلك في التزام «ذي الأربع الأعلى» فيجري هذا التغيير في الصعود فقط . وكذلك في ذي الأربع فوق الأوسط في النوع الثالث «الميلوديك» مع عدم حذف علامات الرفع أو الخفض التكوينية من دليل المقام .

فالقوس في المثال يدل على نصف المسافة والنظام المقرر لمسافات السلالم الصغيرة يكون كما هو مدرجاً أعلاه ، مسافة كاملة ، ثم نصف مسافة ، ثم مسافتين كاملتين ونصف المسافة ، ثم مسافة كاملة ونصف وتسمى هذه «بالثانية الزائدة» ثم نصف مسافة .

ويجب أن يكون كل من سلمَي «الدوماجور» السابق شرحه، وهذا «اللا» مينور وأمثالهما قريباً من الثاني . ويشترك سلم المينور مع سلم الماجور في جميع نغماته ما عدا الدرجة الخامسة للماجور ، وتسمى «الثابت» وهي الدرجة السابعة في «المينور» التي ارتفعت بمقدار نصف درجة صوتية لتصير حساساً لمقام المينور . وبما أن هذا التقارب بين المقامين وأمثالهما شديد فيسمى كل منهما قريباً أقرب للثاني . وعلى هذا القياس وهذا الترتيب يكون لكل مقام كبي مقام صغير هو قريبه الأقرب . ويكون صوت مستقر الصغير تحت أساس صوت الكبير مخفضاً كما قلنا «بمسافة ونصف» أما دليل المقام فيهما فواحد . ولزيادة الإيضاح نقول : لو أردنا تكوين سلم صغير أساسه أي مستقره صوت «مي مينور» فينبغي أن نبحث أولاً عن السلم الكبير الذي يقربه ، وذلك بأن نصعد من صوت (المي) بمقدار مسافة ونصف المسافة ونجد بأنه سلم «صول الكبير» .

وكما عرفنا سابقاً من أن دليل المقام في سلم «صول الكبير» يشتمل على علامة رفع واحدة هي «فادييز» كذلك يشتمل سلم «مي مينور» على العلامة ذاتها .

وعلى هذا يمكن كتابة سلم «مي مينور» بعد رفع الدرجة السابعة فيه نصفاً لتصير حساساً للمقام أي للسلم على هذه الصورة :



سلم مي مينور

وهكذا يكون دليل المقام الصغير هو دليل المقام الكبير نفسه الذي هو قريبه الأقرب . وعلى نحو ما تقدم ندون فيما يلي : جدولاً للمقامات الكبيرة وقريباتها الصغيرة ودليل مقامها بواسطة علامات التحويل «دييز» ومبدأ العدّ في دائرة الخامسات . وجدولاً آخر بواسطة علامات التحويل «البيمول» .

تبعاً لدائرة الخامسات



تبعاً لدائرة الرابعات



فهذا النوع من السلالم يسمى «المقامات الصغيرة» التوافقية «الهارموني» ونظامها في حالتي الصعود والهبوط مماثل لا تغيير فيه ، وتتميز هذه المقامات بأن عدد درجتيها السادسة والسابعة هو بمقدار درجة صوتية ونصف .

وإتماماً للفائدة ، ندون فيما يلي ، مثالاً من المقامات الصغيرة «التوافقية» في حالتي الصعود والهبوط .

مقام لا مينور



وهكذا في علامات البيمول ولا فرق بينهما .

ولبيان ذلك نورد فيما يلي : المقامات التوافقية «الهارمونية» صعوداً وهبوطاً .

المقامات الصغيرة التوافقية «الهارمونية» ذات علامات الرفع «دييز» في دليل المقام .



المقامات الصغيرة التوافقية «الهارمونية» ذات علامات الخفض «بيمول» في دليل المقام .



وتتعاقب السلالم «المينور» توافقية كانت أو لحنية وفقاً لدائرة الخامسات والرابعات شأن تعاقب السلالم «الماجور» .

المقامات المينور اللحنية «الميلودية» :

كثيراً ما يصعب إداء بُعد الثانية الزائدة بين الدرجتين ـ السادسة والسابعة في المقامات الصغيرة «التوافقية» المار ذكرها . فتسهيلاً لأدائها ، أدخل علماء الموسيقى على نظامها تعديلاً تناول حالتَي الصعود والهبوط . ففي حالة الصعود ترفع الدرجة السادسة بمقدار نصف مسافة فيصبح البُعد بين الدرجتين السادسة والسابعة بعداً كاملاً فقط ، وذلك لتحاشي بُعد الثانية الزائدة .

وفي حالة الهبوط تخفض الدرجتان السادسة والسابعة بمقدار نصف مسافة لكل منهما ، كما في المثال التالي :

مقام لا الصغير اللحني «الميلودي»



لقد ظهر في المثال المتقدم أن المقامات الصغيرة «اللحنية» تختلف اختلافاً بيناً عن المقامات الصغيرة «التوافقية» في حالتَي الصعود والهبوط .

وفيما يلي : جدول للمقامات الصغيرة اللحنية ذات علامات الرفع «دييز» وآخر لذات علامات الخفض «بيمول» في حالتَي الصعود والهبوط .

المقامات الصغيرة اللحنية ذات علامات الرفع «دييز» في دليل المقام



المقامات الصغيرة اللحنية ذات علامات الخفض «بيمول» في دليل المقام



وتتعاقب السلالم الصغيرة توافقية كانت أو لحنية وفقاً لدائرة الخامسات والرابعات شأن ترتيب تعاقب السلالم الكبيرة .

عودة إلى السلم الملون (الكروماتي) :

يتألف السلم الملون «الكروماتي» من تتابع الإثني عشر نصف نغمة المشتمل عليها الديوان ،أي أنه سلم بين كل درجاته مسافة «عربة» .

ووفاق الآلات الثابتة لا يوجد في الحقيقة ، من ناحية الصوت ، إلا سلم ملون (كروماتي) واحد ، إذ إن الأصوات التي يتألف منها أي سلم من هذا النوع واحدة مهما اختلفت نغمة الأساس التي يبنى عليها السلم[1] أما من ناحية تسمية الأصوات ومن حيث

(١) على المعلم أن يشرح ذلك للتلاميذ شرحاً وافياً بضرب كثير من الأمثلة يكتبونها هم أنفسهم .

تدوينها فهناك أنواع مختلفة من السلم الملون (الكروماتي) .

ويتكون السلم الملون من إضافة خمسة أصوات تتوسط الأصوات السبعة الأصلية التي يتألف منها السلم الدياتوني ، وهذه الأصوات الخمسة[1] التي تتوسط الأصوات الأصلية «تدون» و «تسمى» حسب إدخال علامة رفع على الدرجة التي قبلها في حالة الصعود أو إدخال علامة خفض عليها في حالة الهبوط ، وعلى ذلك يكون تدوين السلالم الملونة الآتية كما يأتي .



وقد يدخل تعديل أحياناً على طريقة هذا التدوين لاعتبارات عملية من ناحية العزف أو التدوين . على أننا قد ذكرنا أقرب الطرق للفهم وأسهلها .

وهناك طرق أخرى لكتابة السلالم الملونة نذكر منها الطريقة الآتية ، للحصول على

---

(١) الأصوات الخمسة التي تتوسط الأصوات الأصلية مدونة بالعلامات السوداء والأصوات الأصلية مدونة بالعلامات البيضاء المستديرة . ومعنى الأصوات الأصلية هنا الأصوات التي تتفق مع دليل المقام في علامات التحويل .

الأصوات الخمسة الإضافية :

أولاً : إثبات الدرجتين الأولى والخامسة «أي لا تكرران» .

ثانياً : تكرار كل درجة من درجات السلم الباقية مرتين فقط وذلك بإدخال إحدى علامات التحويل (الخافضة أو الرافعة) المعروفة على الدرجة الإضافية المكررة كما هو موضح في تدوين السلمين الملونيين لا الكبير ودو الصغير صعوداً وهبوطاً بالترتيب كما يلي :



ويتضح أن هذه الطريقة قد اتبعت في حالتي الصعود والهبوط دون أي تغيير في كلتا الحالتين .

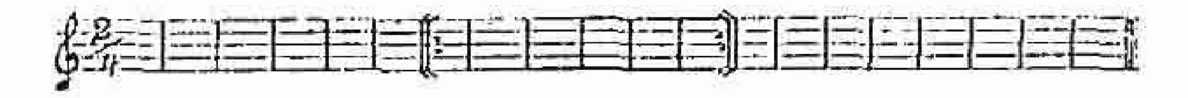
سابعاً : الإشارات الإصطلاحيّة

إشارة الإعادة ـ الإرجاع ـ الاستمرار ـ الاختصار في التكرار ـ الاختصار ـ الوصلة أو قوس الاتصال ـ التقطع ـ الحلية أو الزخرفة ـ الترعيدة أو الزغردة .

١ ـ إشارة الإعادة :

إن إشارة الإعادة هي ، عبارة عن نقطتين توضعان قبل حاجزين هكذا ‖ :‖ للدلالة على وجوب إعادة بضعة مازورات ، أو جملة موسيقية ، أو جزء من مقطوعة .

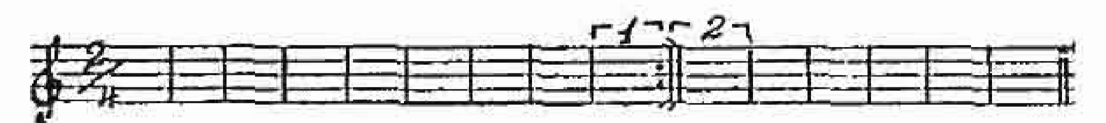
وهذه الإشارة تستعمل لإعادة الجملة الموسيقية من أول القطعة ، ولكن إذا أريد إعادة جملة ما محصورة في وسط القطعة فتستعمل كما يلي :



وإذا أريد إعادة جزء آخر يلي هذه المرجَّعة ، فيجب وضع النقطتين كما يلي :

فالحاجزان المزدوجان في آخر المدرج أعلاه يدلان على نهاية القطعة الموسيقية ، أو نهاية مقطع أو خانة منها أو جملة .

وإذا أريد في نهاية الجزء المعاد تغيير نوتات آخر مازورة منه عند تكراره مرة ثانية ، فتدون المرجعات هكذا :



ومعنى ذلك أن العازف عند وصوله إلى النقطتين يعيد الجملة مرة ثانية حتى إذا وصل للمازورة التي فوقها قوس ورقم واحد 1 يتركها دون عزف متخطياً إلى التي بعدها ذات القوس ورقم اثنين ـ 2 ـ ثم يتابع العزف .

إشارة إلى الابتداء :

إذا أريد إعادة قطعة من بدايتها حتى كلمة الختام ، وضع لها في نهايتها هذه الأحرف المختصرة D.C. al. Fin وأصلها De Capo .

٢ ـ إشارة الإرجاع :

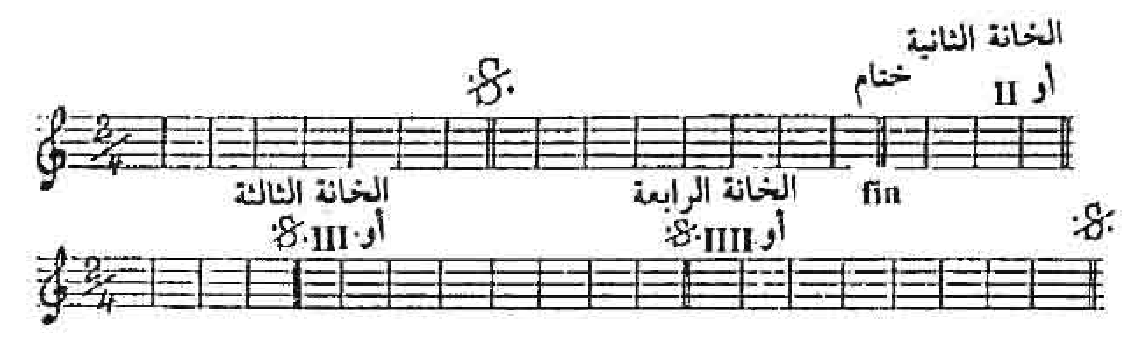
وقد يجد العازف إشارة مثل السابقة للدلالة على إعادة جزء سابق موضوع عليه العلامة نفسها ، أي إن هذه العلامة التي أسماها المجمع العلمي في القاهرة «إشارة الرجوع» إذا وضعت فوق إحدى النوتات في القطعة الموسيقية ، فهي تدل على أن علامة أخرى مثلها ستأتي في مكان ما من القطعة نفسها ، وإنه يجب التنبه إليها حتى إذا وصل العازف إليها توقف عن متابعة عزف ما بعدها لكي يعود إلى مركز العلامة الأولى ليعيد عزف النوتات ابتداءً من مركز العلامة الأولى إلى أن يصل إلى كلمة «الختام» أو كلمة أخرى مثل ـ الخانة الثانية مثلاً[١] أو مثل هذه الإشارة II .

---

(١) أو مثل هذه الإشارة واسمها كودا «Coda» وقد يجد العازف هذه العلامة أيضاً في وسط القطعة أكثر من مرة ، فيجب عليه دائماً أن يقفز منها متخطياً ما بعدها إلى كل علامة مثلها توجد =

وهذه الإشارات تنبهه إلى أنه لا يزال في القطعة خانات أخرى أمثالها يجب الرجوع إليها أيضاً بعد إعادته الجملة التي عليها هذه العلامة .

وقد يجد العازف هذه العلامة في وسط القطعة أكثر من مرة ، فيجب عليه دائماً الرجوع إلى العلامة الأولى منها إلى أن يصل إلى كلمة «ختام» وفيما يلي ، مثال لهذه العلامة :



٣ - إشارة الاستمرار :

ترسم إشارة الاستمرار فوق النوتة إن كانت هذه النوتة صوتية أو سكتة زمنية كما يلي :

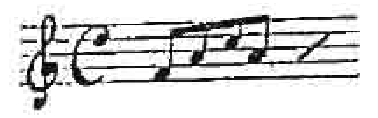


للدلالة على امتداد زمنهما وخروجهما عن الزمن الذي يدلان عليه عادة .

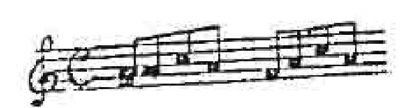
وصورتها عبارة عن نقطة تحت هلال كما هي مندرجة أعلاه .

٤ - إشارة الاختصار في التكرار **Des Abréviations** :

هي ثلاث إشارات تستعمل لاختصار تدوين نوتات مماثلة يراد تكرارها ضمن مازورة واحدة أو أكثر ، وهي ترسم هكذا وعلى المدرج .



وتعني إعادة المقطع هكذا :



= بعدها ، وقد يوجد علامة كودا بهذا الشكل 𝄌 تستعمل أيضاً للقفز منها إلى مثلها في وسط القطعة أو في آخرها .

والإشارة الثانية ترسم هكذا ٪ إذا كانت النوتات المتشابهة المراد تكرارها مازورة كاملة .

والإشارة الثالثة ترسم هكذا ٪٪ أو ※ وهي لتكرار مازورتين فقط .

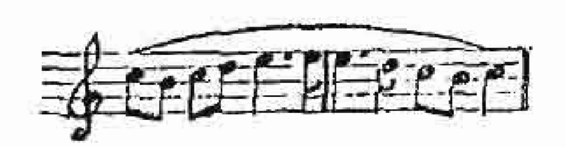
٥ ـ إشارات الاختصار :

هي عبارة عن علامات اصطلاحية لاختصار كتابة بعض نوتات وجمل موسيقية مكررة ذات طبقة صوتية واحدة وقيمة زمنية واحدة . فمنها ما هو مؤلف من نوتتين أو ثلاث أو أكثر كما هي مرقومة في الجدول التالي .



٦ ـ الوصلة أو قوس الاتصال **De la Liaison** :

هو عبارة عن قوس يمتد فوق نوتتين أو أكثر من النوتات المختلفة الطبقات الصوتية للدلالة على وجوب ربطها في بعضها ببعض كما في المثال :



أو لتمثل صوتاً واحداً كما في المثال :



٧ ـ إشارة التقطع ـ **Staccato, détacher les notes** :

هي عبارة عن نقطة توضع فوق النوتات للدلالة على أدائها ، تقرأ بصورة توجب العازف أن يرفع يده عنها بسرعة لكي لا يمتد زمنها إلا لأقصر مدة ممكنة . وترسم كما يلي :



٨ ـ **إشارة الحلية أو الزخرفة[1] أو العلامة العارضة L'appoggiature :**

هي عبارة عن نوتة تكتب صغيرة هكذا بجانب النوتة المراد زخرفتها مضافة إليها لكي تلمس قبلها أو بعدها لمساً خفيفاً بدون أن يحسب لها زمن ما ، أي أنها تسرق زمناً جزئياً من العلامة الأصلية التي بجانبها . وهي على نوعين : بسيطة ـ ومركبة . كما في المثال التالي :



ومعنى ذلك أن العلامة العارضة هذه ، ويسميها الإفرنج «غروبيتو» أو Petite Note إذا زادت عن واحدة تسمى مركبة . أما الخط أو الخطوط التي في ذيلها فإنها تميزها عن النوتات الأصلية المحددة بزمن ، وتتميز أيضاً بتدوينها بحجم صغير بالنسبة للعلامات الأصلية المدونة بجانبها .

٩ ـ **إشارة الزغردة أو الترعيدة Du Triller :**

ترسم فوق النوتة المراد ترعيدها فتؤدي أصواتاً سريعة متكررة زمنها محدود بتحديد زمن النوتة ويستعاد لهذه الترعيدة صوت ثانٍ أعلى من صوت النوتة الأصلية يلمسه العازف لمساً خفيفاً بخفة وسرعة ، وهذه الترعيدات من حيث زمنها صنفان : قصير ـ ويقتصر فيه على عزف ثلاث ترعيدات ، وترسم إشارتها فوق النوتة المراد ترعيدها .

هكذا ~~~ فإذا كتبت هكذا : فكأنها تعني هكذا :

وطويل ـ وعلامته تعرف بتتابع النوتات الأصلية والتي يليها صعوداً بشكل منتظم وبسرعة تندرج بالازدياد حتى تستوفي العلامة الأصلية زمنها كاملاً .

---

(١) يوجد عدة علامات للزخارف وتحلية الألحان التي تتناسب حركاتها مع تلك العلامات ، وهذه العلامات يقتصر تدوينها على رغبة الملحن وذوقه ، وبعض الملحنين يقتصرون على ما هو ضروري منها ومناسب للحن ، ومنهم من يكثرون منها لاعتقادهم بأنها تزيد الألحان رونقاً وطرباً =

وتسمى هذه العلامة تريللر «Triller» وترسم مختصرة هكذا tr ، فإذا دونت هكذا :

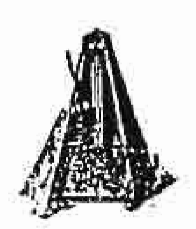


فكأنها تعني ... وقد أسمى المجمع العلمي هذه العلامة «علامة الزغردة» .

المترونوم Le metronome وأسلوب الأداء :

المترونوم[1] هو آلة لقياس الزمن للحصول على ضبط سرعة حركة «أهوية الألحان» ضبطاً دقيقاً وهذه الآلة هي ، عبارة عن علبة خشب تشبه صندوق خشبي هَرَميّ الشكل ذو أربعة جوانب يفتح من جانب واحد فينكشف عن قضيب معدني وضع عليه خطوط أفقية من أسفله إلى أعلاه ، وثقل متحرك يمشي على القضيب من أسفله إلى أعلاه له سن معكوف يقف على الخطوط الأفقية المرسومة بمواجهته الأرقام المثبتة .

وفي داخل العلبة الخشبية آلة محركة للقضيب تحركه ذهاباً وإياباً كحركة راقص الساعة ، فيسمع في حركة البندول في ذهابه وإيابه دقات منتظمة عددها ٧٢ في الدقيقة ، وهذه السرعة بذاتها تجدها مرقومة على القضيب هكذا M = 72 ومعنى الحرفين MM



وفاق مترونوم ما يتسلسل، وكلما زاد الرقم الحسابي في المعادلة تطرد السرعة تبعاً له ، فالرقم مثلاً المشار لسرعته بالعدد 120 = ♩ وبهذه العلامة ♩ على يمينه ، تكون سرعة توقيعه ضعف سرعة اللحن الذي كان مرقوماً هكذا 60 = ♩ .

= فتنعكس معهم الآية وتصبح القطعة معرضاً جامعاً لمختلف علامات الزخارف ، لذلك اقتصرنا هنا على تدوين ما هو لازم وليس للموسيقي غنى عنه في أي حال من الأحوال .

(١) المترونوم آلة اخترعها رجل ألماني اسمه ليونارد مايلتسل Leonard Maelzel ولد في مدينة راتسبون موقعها على نهر الدانوب في ألمانيا ومات سنة ١٨٥٠ في فينا وكان مهندساً ميكانيكياً هو وأخوه جوهان نيبوموك Gohan Nepomuk الذي يقال بأنه المخترع الأول لهذه الآلة .

وأمام كل رقم من الأرقام التي تبتدىء بالعدد 44 وتنتهي بعدد 208 أي على هذا النحو 208 و 206 و 204 و 202 إلخ . . . تجد بأنه كتبت كلمات اصطلاحية باللغة الإيطالية لتحديد حركة درجات السرعة والبطء فرقم 60 = ♩ مثلاً وهو ذو السرعة المتوسطة في البطء يشار إليه بكلمة Andante والرقم 50 = ♩ يشار إليه بكلمة Lanto والرقم 120 = ♩ وهو ذو سرعة زائدة يشار إليه بكلمة Allegro وهكذا كما سنرى جميع هذه الألفاظ وما يعادلها من الأرقام وترجمتها بالعربية مدونة في جدول آتي تسهيلاً لاستعمال المترونوم بحيث يتيسر للملحنين «العرب» المدربين استخدامه في تدوين موسيقاهم بدون اقتنائهم إياه . كما سنرى أيضاً الرموز الإصطلاحية التي تدون مختصرة لبعض الكلمات المدونة أمام الأرقام المار ذكرها ليتمكن الموسيقي من تدوينها مستعيناً بها بوضعه إياها في مقدمة مقطوعاته الموسيقية بدلاً من كتابته رقم المعادلة المختص بالسرعة السابق ذكره ، لأن هذه الكلمات تدل كل منها على ما يقصده الملحن في قطعته من السرعة والبطء أو المتوسط بينهما .

جدول أرقام الدرجات في المترونوم
أو أقيسة السرعة والبطء

أرقام الدرجات		أسماء العلامات الإصطلاحية بالإيطالية التي تعادل الأرقام وتحل محلها	تفسيرها بالعربية	رمز اختصارها
من ٤٠ إلى	٥٠	Large......	بطء جداً ـ باتساع	—
من ٤٤ إلى	٥٠	Largetto......	ببطء	tto
من ٤٨ إلى	٥٠	Lanto أو Largetto	بطيء	
من ٥٢ إلى	٦٢	Adagio......	أبطاء	
من ٥٤ إلى	٦٢	Moderato......	باعتدال	
من ٥٦ إلى	٦٢	Andante......	براحة ـ باعتدال	
من ٦٣ إلى	٧٠	Andantino	أقل بطء من المتوسط	
من ٦٩ إلى	٩٠	Allegretto......	سريع قليلاً	
من ٩٢ إلى	١٢٠	Allegro	بسرعة	
من ١٧٦ إلى	٢٠٠	ڤيڤاتشي ...... Vivace	بسرعة ـ بحياة	—
من ٢٠٠ إلى	٢٠٢	Presto......	سريع	—
من ٢٠٤ إلى	٢٠٨	Prestissimo......	أسرع	—

أسلوب الأداء :

فيما يلي : العلامات الإصطلاحية المستحدثة وتستعمل لضبط وتحسين أداء الألحان على الوجه الأكمل بوضعها فوق النوتات لتعيّن هيئة وأسلوب الأداء الصوتي وزخرفته الذي يراعى فيه مدلولها .

وهذه العلامات ليست ذات صلة بالمترونوم ولا بالعلامات الموسيقية السبع الأساسية ولا بأزمنتها ، بل إنها وضعت لتساعد بعض علامات منها العازف على ضبط وتحسين الأداء والبعض الآخر على إيضاح الطريقة التي يجب أن يتبعها كل عازف أو مغنٍ فلا يحيد عنها فتتوحد بذلك طرق الأداء بين مجموع الجوقة مهما كان عددها كبيراً .

بحب	Amabil
حب	Amor
إعادة	Ancora
باهتياج	Animande - Animatto
كما يُحَب ويشتهي	Appassionato
قليلاً	Appoco
بألم ـ بحزن	Adolarato
بعاطفة	Affetioso
بنشاط	Animato
بشجاعة	Ardanto
بحماس	Ardito
بشعور ـ بوجدان	Anima
بحزن	Appenato
غنائي	Arioso
بحرية ـ اختصارها	AdlibitumAdlib
بانتظام	Atempo
كما يشاء أي بغير وقت	Adlibituma
زيادة السرعة بالتدريج	Accelerando

لامع	Brillante
بحياة	Brio
صوت كضرب الكرباج	Comfioco
في أسلوب الغناء	Cantabil
زيادة شدة الصوت تدريجياً	Crecsendo
شيئاً فشيئاً	Poco a Poco
تأكيد ـ اعتماد	Rezelito
التدرج في النعومة	Raddolcendo
التدرج في الشدة	Rinforzando
بتباطؤ بتأخير أي نقصان السرعة بالتدريج اختصارها	Retenito أو Riralonto Rit
الإبطاء على توالي الأصوات اختصارها	RallentandoRall
أخف من النسيم ـ اختصارها	Lagglliero
نقصان الصوت بالتدريج اختصارها	DiminuentoDim
ربة اللطف والجمال	Grozioso
سادة ـ بدون تحلية	Secco
ببساطة	Semplice
بجد	Serioso
بشبه ـ بانطبقا	Simile
بهدوء	Spianato
بروح	Spirito
بانفصال	Staccato
بيقظة	Svegliato
بهدوء ـ بسكون	Quieto
بحرِّية في الأداء	Declemando
حلو ـ بحلاوة	Dolc
بتشجيع	Incabzando
بظرف	Delecatezzo
برقة	Deliatamento

مقسّم	Divisi
بعذوبة	Dolceneto
عكس الريث إرداندو أي بغاية السرعة	Accel-lerando
بسكون	Taceta
في الوقت المضبوط	Tempo guisto
بضجيج	Tummultusoso
بوقار	Yuer
في أسلوب المارش	Marciale
في أسلوب حربي	Marziale
مميز بعلامة ـ بإشارة	Marcato
بأسلوب الرقص	Ballato
بألم	Dolcte
بتوجع ـ محزن	Dolerose
ببعد	Dopo
بزمن مزدوج	Deppio Tempo
باطمئنان	Calmato
بلحن ـ بغناء	Canto
بمزاج	Cappriccioso
براحة ـ بسهولة	Camodo
الابتداء بتمهل تدريجي	Rit-crdando
لغاية أتميو ـ اختصارها	Ritard

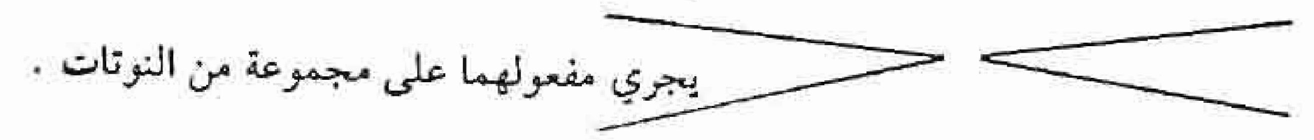
والإشارات التالية ، وهي الكلمات وأحرف اختصارها تدل على بيان درجة مخصوصة من الشدة أو اللين .

بشدة اختصارها	FortF
بتوسط اختصارها	MezzoM
بلين اختصارها	PianoP
بمنتهى الشدة اختصارها	FortissimoFF

بمنتهى اللين اختصارها	PianissimoPP
بشدة متوسطة اختصارها	MezzoforteMF
بلين متوسط اختصارها	MezzopianoMP
بضرب شديد اختصارها	Martellato
بضرب أقل	Mcno
بحركة	Moto أو Messo
كثير	Molto
متلاصق	Ostimato
بلهو ـ بلعب	Sforzando
بلهو ـ بلعب	Scherzando
اختصارها	ScherzosoS - F
اختصـــــــــــــارهـــــــــــــــــــــ	S - F

ملاحظة : إن الكلمات التي لا إشارة لها تكتب كما هي :

ومن هذه الإشارات ما يختص بنوتة واحدة وهي هذه ٨ و ٧ فتوضع الأولى فوق النوتة الواحدة ، والثانية تحتها ، وتستعمل كلتاهما للشدة ، والإشارتان التاليتان



يجري مفعولهما على مجموعة من النوتات .

فالعلامة اليمنى : تدل على التدرج من الضعف إلى القوة أي الشدة ، واليسرى : على عكس ذلك .

ثامناً : المـوازيـن

ذكرنا في الدروس الأولى من هذا الكتاب أن الموسيقى تتألف من عنصرين أساسيين هما النغم والإيقاع .

وإذ قد انتهينا فيما أسلفناه من الدروس مما يهم الوقوف عليه من أصول العنصر الأول وهو «النغم» فإننا نبدأ في هذا الدرس الكلام عن العنصر الثاني وهو «الإيقاع» .

الإيقاع : الإيقاع في الموسيقى معناه إجمالاً تنظيم الحركة وتقسيم الأزمنة في الألحان تقسيماً منظماً . وليست الموسيقى هي وحدها المنفردة بالإيقاع دون بقية الفنون

الجميلة ، فالإيقاع المنتظم أساس قرض الشعر وحركات الرقص ، إنما يمكن القول إن الموسيقى أكثر الفنون حساسية بالإيقاع مهما صغرت حركاته وأجزاؤه . ويتأثر الإنسان بالإيقاع من ناحيتين مختلفتين :

أ ـ الموازين أو الضروب .

ب ـ سرعة حركة أهوية الألحان .

وسنخصص هذا الدرس للكلام عن الموازين .

الموازين :

الميزان في الموسيقى يعني تقسيم القطعة إلى أقسام صغيرة متساوية تؤلف منها ، يفصلها بعضها عن بعض خطوط رأسية ، ويسمى كل قسم منها «باطوطة» أو «مازورة» أو «حقلاً» وهو أصغر وحدة إيقاعية لها علاقة بنظام سير الميزان .

والباطوطات ، في قطعة واحدة ، يشتمل كل منها على عدد متساو من الضربات الزمنية ، وإن اختلف عدد ما تحتوي عليه هذه الضربات من أجزاء الوحدة الزمنية .

ترقيم الميزان :

ويحدد ميزان القطعة بعدد ما تحتويه كل باطوطة من الضربات الزمنية . ويعبر عن كل ميزان بترقيم يوضع في أول المقطوعة على يمين المفتاح (أو على الأصح على يمين دليل المقام «الأرماتورة») وهذا الترقيم مؤلف من عددين أحدهما يعلو الآخر على شكل حدَّي الكسر (بسط ومقام) . ويحدد الرقم الأعلى عدد ما تحتوي عليه كل باطوطة من الضربات الزمنية ، بينما يدل العدد الأسفل على نوع تلك الضربات بالنسبة إلى الوحدة الكاملة وهي «الروند» .

أنواع الميزان :

والموازين ثنائية وثلاثية ثم هي بسيطة ومركبة .

فالموازين الثنائية هي ما كان رقم بسطها ٢ أو مضاعفاته .

والموازين الثلاثية ما كان رقم بسطها ٣ أو مضاعفاته .

والموازين البسيطة هي تلك التي تحتوي كل باطوطة فيها على ٢ أو ٣ من

الضربات الزمنية : أي أن رقم بسطها يكون ٢ أو ٣ .

والموازين المركبة تلك التي تحتوي كل باطوطة فيها على مضاعفات ٢ أو ٣ من الضربات الزمنية ، كأن يكون ٤ أو ٨ أو ٦ أو ٩ أو ١٢ .

وعلى ذلك تكون الموازين :

أ ـ بسيطة ثنائية .

ب ـ بسيطة ثلاثية .

جـ ـ مركبة ثنائية .

د ـ مركبة ثلاثية .

أ ـ الموازين البسيطة الثنائية :

ميزان $\frac{2}{1}$ مثل

ميزان $\frac{2}{2}$ مثل

ميزان $\frac{2}{4}$ مثل

ميزان $\frac{2}{8}$ مثل

ب ـ الموازين البسيطة الثلاثية :

ميزان $\frac{3}{1}$ مثل

ميزان $\frac{3}{2}$ مثل

ميزان $\frac{3}{4}$ مثل

ميزان $\frac{3}{8}$ مثل

ميزان $\frac{3}{16}$ مثل

جـ ـ الموازين المركبة الثنائية هي $\frac{4}{2}$ ، $\frac{4}{4}$ ، $\frac{4}{8}$ ، $\frac{8}{4}$ ، $\frac{8}{16}$

وميزان $\frac{4}{4}$ مثل ويرمز أحيان لترقيم هذا الميزان بالإشارة C .

ويعتبر هذا الميزان مركباً من ضعف الميزان البسيط الثنائي $\frac{4}{2}$ هكذا .

د ـ الموازين المركبة الثلاثية :

ميزان $\frac{6}{4}$ مثل .

ويعتبر هذا الميزان مركباً من ضعف الميزان البسيط الثلاثي $\frac{3}{4}$ هكذا وليس ٣ أمثال الثنائي $\frac{2}{4}$ مثل وميزان $\frac{6}{8}$ (ويعتبر ضعف ميزان $\frac{3}{8}$) .

وميزان $\frac{6}{16}$ ، $\frac{9}{8}$ (ويعتبران ثلاثة أضعاف ميزان $\frac{3}{8}$) .

وميزان $\frac{9}{12}$ ، $\frac{12}{8}$ (ويعتبران أربعة أضعاف ميزان $\frac{3}{8}$) .

وميزان $\frac{12}{16}$.

أنواع من الموازين غير المألوفة : ويوجد عدا ما تقدم من الموازين ، موازين أخرى غير مألوفة مثل $\frac{5}{4}$ ، $\frac{5}{8}$ ، $\frac{7}{4}$ ، $\frac{7}{8}$ ويمكن تحليل هذه الأوزان ما عدا القليل فيها ، إلى موازين ثنائية وثلاثية متتالية .

الضغط في الأوزان : يلاحظ إظهار الميزان في التوقيع بواسطة الضغط (accent) فيقع ضغط قوي على أولى الأجزاء الزمنية لكل باطوطة ، ويرمز أحياناً لهذا الضغط بالعلامة ٨ مثلاً : .

وفي الموازين المركبة يوجد في الباطوطة الواحدة إلى جانب الضغط القوي الذي يقع على أولى أجزائها الزمنية ضغط آخر متوسط أضعف من الأول ويقع على ابتداء التقسيم الفرعي لهذه الباطوطة فمثلاً ميزان $\frac{4}{4}$ - يقع الضغط القوي على النوار الأول والضغط المتوسط على النوار الثالث ويرمز للضغط المتوسط أحياناً بالإشارة وبذلك يمكن التعبير عن الضغط في الموازين الآتية .

هكذا .

تأخير الضغط «السنكوب» :

وقد يقع أحياناً في الموازين تأخير توقيع الضغط فيقع الضغط على أجزاء من الباطوطة كانت موضع الضعف ويقع الضعف على أجزاء كانت موضع القوة . وذلك مثل ما اصطلح الموسيقيون على تسميته (السنكوب Syncope) وهو توصيل الجزء الضعيف من باطوطة بالجزء القوي الذي تبدأ به الباطوطة التالية مما يترتب عليه تأخير توقيع الضغط ، مثلاً :

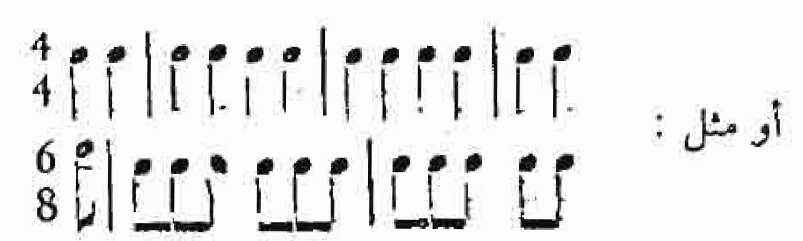
أو وهكذا .

الباطوطات الناقصة :

وقد سبق القول إن جميع الباطوطات في القطعة الواحدة تشتمل على عدد محدد من الضربات الزمنية ، وقد يحدث أحياناً تخطي هذه القاعدة بأن تبتدىء القطعة بغير الضربات الزمنية الأولى للباطوطة الأولى وإذن تكون هذه الباطوطة «ناقصة» ، وفي هذه

الحالة يجب أن تكون الضربات الزمنية للباطوطة التي تنتهي بها المقطوعة مكملة للباطوطة الأولى ، أعني أنهما معاً يكونان باطوطة كاملة ، هكذا :

أو مثل :



رئيس الفرقة ـ «أو قارىء النوتة» :

إشارات لبيان الموازين :

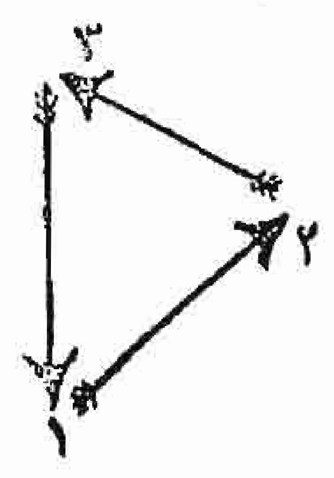
يبين رئيس الفرقة الموسيقية أو قارىء النوتة ضربات الموازين المختلفة بإشارات من عصاه أو من يده تتمشى مع الأنواع المختلفة للموازين . ونكتفي هنا بأن نذكر للمبتدئين بيان إشارات ثلاثة أنواع منها :

أولاً ـ الموازين ذات الضربتين :

وهي الموازين التي تشتمل كل باطوطة من باطوطاتها على ضربتين زمنيتين ، يشير الرئيس أو القارىء لأولاهما بخفض يده من أعلى إلى أسفل ورفعها في الضربة الثانية هكذا ٢ ١ .

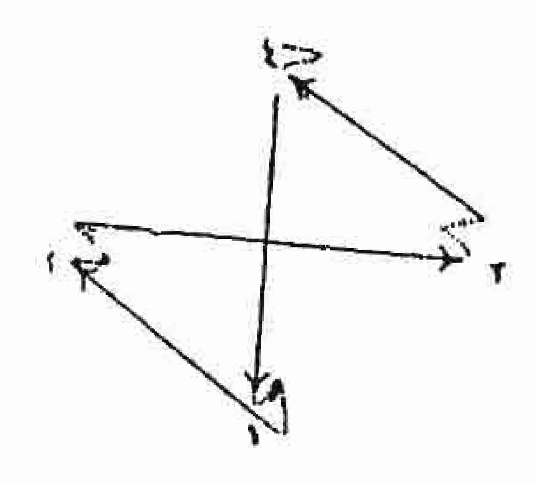
الموازين ذات ثلاث الضربات :

وهي الموازين التي تشتمل كل باطوطة من باطوطاتها على ثلاث ضربات زمنية يشير الرئيس أو القارىء لأولاها بخفض يده من أعلى إلى أسفل ، ثم بانتقالها في الضربة الثانية إلى اليمين متجهة إلى أعلى ، ثم بانتقالها في الثالثة إلى اليسار متجهة إلى أعلى لتعود اليد في موضعها الأول هكذا :



الموازين ذات أربع الضربات :

وهي الموازين التي تشتمل كل باطوطة من باطوطاتها على أربع ضربات زمنية يعين الرئيس أو القارىء أولاها بخفض يده إلى أسفل ، ثم بانتقالها في الضربة الثانية إلى اليسار متجهة إلى أعلى ، ثم بانتقالها في الضربة الثالثة إلى اليمين ، ثم بانتقالها في الضربة الرابعة إلى أعلى لتعود إلى الموضع الذي بدأت به هكذا :



الفصل الثالث : السلم الموسيقي العربي

أولاً : مقام الراست

ذكرنا سابقاً أن السلم الموسيقي العربي يتألف من سبع نغمات أساسية يطلق عليها اسم «الأصول» وهي مرتبة بعضها فوق بعض بالترقي درجة درجة حتى تكون الثامنة جواب الأولى ، على نحو يشبه ما رأينا في ترتيب درجات السلم الغربي .

وتسمى هذه النغمات بألفاظ فارسية تدل على مرتبتها من السلم وهي :

١ ـ يكاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين أولهما «يك» ومعناه واحد والثاني «كاه» ومعناه المقام) .

٢ ـ دوكاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين أولهما «دو» ومعناه اثنين وبذلك يكون معنى «دوكاه» المقام الثاني .

٣ ـ سيكاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين ، الأول «سي» ومعناه ثلاثة . وبذلك يكون معنى «سيكاه» المقام الثالث) .

٤ ـ جهاركاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين ، الأول «جهار» ومعناه أربعة ، وبذلك يكون معنى «جهاركاه» المقام الرابع) .

٥ ـ بنجكاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين ، الأول «بنج» ومعناه خمسة ، وبذلك يكون معنى «بنجكاه» المقام الخامس) .

٦ ـ ششكاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين ، الأول «شش» ومعناه ستة وبذلك يكون معنى «ششكاه» المقام السادس) .

٧ ـ هفتكاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين ، الأول «هفت» ومعناه سبعة ،

وبذلك يكون معنى «هفتكاه» المقام السابع) .

وقد احتفظ ثلاثة من هذه النغمات بأسمائها القديمة وهي «الدوكاه» و «السيكاه» و «الجهاركاه» .

بيد أن العرب قد اصطلحوا على تسمية الدرجات الخامسة والسادسة والسابعة بأسماء أخرى عرفت بها ، فسمت «البنجكاه» النوا ، و «الششكاه» الحسيني ، و «الهفتكاه» بالأوج أو الأويج ، ومعناه الحاد أو الأعلى .

كذلك استعاض العرب لأسباب فنية ، ليس هذا مكان ذكرها عن تسمية أولى درجات السلم «اليكاه» بكلمة «الراست» ومعناها المستقيم . وأطلقوا على جوابه «الكردان» ومعناه الحد (وأطلقوا «اليكاه» على قرار «النوا») .

وعلى ذلك أصبحت أسماء الدرجات السبع الأساسية التي يتألف منها السلم العربي كالآتي : (وقد استعملنا في ذلك ، التدوين من اليسار إلى اليمين جرياً على ما اصطلح عليه في تدوين النوتة الموسيقية) .

٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

كردان أوج حسيني نواه جهاركاه سيكاه دوكاه راست .

←——————————

وليست الأبعاد السبعة المحصورة بين هذه الدرجات متساوية بل هي نوعان :

الأول : بعد كبير ، ويسمى بالبعد الطنيني ، وهو يساوي أربعة أرباع الدرجة (٤/٤) «أي درجة كاملة» . ويوجد في السلم ثلاثة أبعاد من هذا النوع تقع بين الراست والدوكاه ، وبين الجهاركاه والنوا ، وبين النوا والحسيني .

الثاني : بعد صغير ، يساوي ثلاثة أرباع الدرجة (٣/٤) . ويوجد في السلم أربعة أبعاد من هذا النوع تقع بين الدوكاه والسيكاه ، وبين السيكاه والجهاركاه ، وبين الحسيني والأوج ، وبين الأوج والكردان .

وعلى ذلك يشتمل السلم الموسيقي العربي على :

ثلاثة أبعاد كبيرة كل منها يساوي أربعة أرباع الدرجة . أي مجموع أرباعها = ١٢ ربعاً .

أربعة أبعاد صغيرة كل منها يساوي ثلاثة أرباع الدرجة . أي مجموع أرباعها = ١٢ ربعاً .

وحينئذ يكون عدد الأرباع التي يحتوي عليها السلم العربي ١٢ + ١٢ = ٢٤ ربعاً .

ويمكن بيان الأبعاد بين درجات هذا السلم بالرسم الإيضاحي الآتي :

كردان أوج حسيني نوا جهاركاه سيكاه دوكاه راست

٣/٤	٣/٤	٤/٤	٤/٤	٣/٤	٣/٤	٤/٤

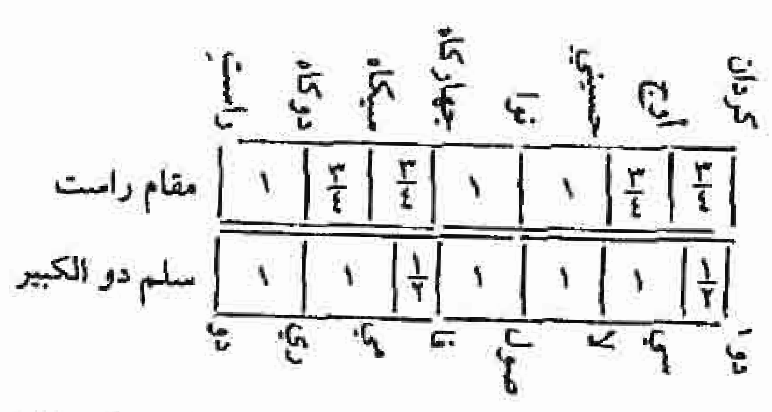
وتستخدم الموسيقى العربية عدة سلالم موسيقية يطلق عليها «المقامات» .

مقام الراست وتدوينه :

ويسمى المقام الذي يبنى على درجة «الراست» بمقام «الراست» ويعتبر قاعدة المقامات في الموسيقى العربية إذ يتألف من تتابع الدرجات الأساسية للسلم العربي تتابعاً صحيحاً ، كما ذكرناها ، دون نقص أو زيادة تدخل على إحدى تلك الدرجات . وإلى ذلك ترجع سهولة تركيب هذا المقام .

وإذا رغبنا في تدوين هذا المقام بالعلامات الموسيقية الأوروبية مبتدئين في ذلك بعلامة «دو» للتعبير عن درجة «الراست» ، ليكون في ذلك «مقام الراست» مقابلاً لسلم «دو الكبير» الذي يعتبر أساساً للموسيقى الغربية ، وجدنا أن الأبعاد المحصورة بين درجات «مقام الراست» لا تتفق جميعها مع الأبعاد المحصورة بين درجات «سلم دو الكبير» .

ويمكن بيان ذلك بالرسم فيما يلي : .



ويتبين من هذا الرسم الإيضاحي موافقة جميع درجات مقام الراست لدرجات سلم دو الكبير إلا في درجتين :

الدرجة الثالثة في السلم الأول وهي «السيكاه» فإنها تنقص عن الدرجة الثالثة من ثانيهما وهي «مي» بمقدار $\frac{1}{4}$ درجة (نغمة) .

وكذلك الدرجة السابعة من أولهما وهي «الأوج» فإنها تنقص عن الدرجة السابعة في ثانيهما وهي «سي» بمقدار $\frac{1}{4}$ درجة .

ولهذا وجب عند كتابة مقام الراست بالعلامات (النوتة) الموسيقية كتابة صحيحة وضع علامتين إلى يمين المفتاح (دليل المقام) للدلالة على نقص كل من درجتيه الثالثة والسابعة بمقدار $\frac{1}{4}$ نغمة عن نظيرتيهما في سلم دو الكبير . وقد رمز بعلامة لهذه الدلالة .

وبذلك يكون تدوين مقام الراست بالعلامات الموسيقية هكذا :



مقام العجم عشيران

يبتدىء هذا المقام من درجة «العجم عشيران» (سي b أو بيمول) (وإذا بدأ السلم من الجواب سمى المقام مقام العجم) ويدون سلم هذا المقام بالنوتة كما يأتي :



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام فيه :



وواضح من تركيب هذا المقام العربي أيضاً أنه خاضع لنظام تركيب السلالم الكبيرة (الماجير) التي سبقت دراستها . وهو كذلك خلو في تركيبه من أرباع الأصوات (لذلك كان هذا المقام من المقامات العربية التي يمكن عزف ألحانها على الآلات الغربية الثابتة دون الإخلال بتركيب هذه الألحان) .

مقام النهاوند

«نهاوند» اسم فارسي لمدينة في شمال الفرس نسب إليها هذا المقام . ويبتدىء مقام «النهاوند» من درجة الراست (دو) ولهذا فهو يعتبر قريباً لمقام «الراست» الذي سبق شرحه .

ويدون سلم مقام النهاوند بالنوتة كما يلي :



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام فيه :

وواضح أن تركيب هذا المقام العربي مطابق لنظام تركيب السلالم الصغيرة (المينير) التوافقية ، وهو على هذا النحو خلو من أرباع الدرجات (لذلك كان هذا المقام من المقامات العربية الميسور عزف ألحانها على الآلات الغربية الثابتة ، دون الإخلال بتركيب هذه الألحان) .

ملاحظة :

ونظراً لأن مقام العجم عشيران ومقام النهاوند يخضعان في تركيبها ، أولهم إلى نظام تركيب السلالم الكبيرة «الماجير» والثاني لنظام السلالم الصغيرة «المينير» .

ونظراً لأن الطالب في دراسته الأولى لقواعد الموسيقى العامة يدرس نظام هذه

السلالم ، كان هذان المقامان خير ما يبدأ بدراسته من مقامات الموسيقى العربية .

مقام البياتي :

هو مقام طابعه عربي بحت ، يميل إلى التغني به الأعرابي والفلاح ، وسكان المدن والقرى ، في مصر والشام وفلسطين وبقية البلاد العربية . وبالجملة يمكن أن يقال إنه مقام «شعبي» .

ويدون سلم هذا المقام بالنوتة كما يلي :



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام فيه :

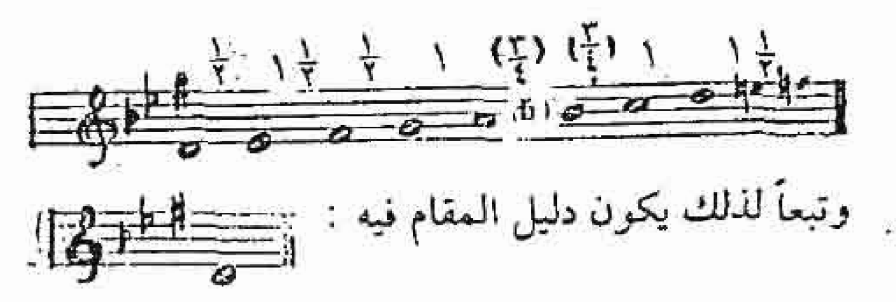
وواضح أن تركيب هذا المقام العربي لا ينطبق على نظام السلالم الكبيرة (الماجير) ولا الصغيرة (المينير) إنما هو مقام ذو طابع عربي بحت ، يشتمل في تأليفه على أرباع الدرجات إذ إن درجته الثانية درجة السيكاه (مي ♭ أو نصف بيمول) .

ولذلك لا يمكن تأدية ما يصاغ منه من الألحان على الآلات الغربية الثابتة دون الإخلال بتركيب هذه الألحان .

مقام الحجاز :

وهذا المقام مثل مقام البياتي ذو طابع عربي بحت ، وأساس ركوزه نفس الدرجة التي يرتكز عليها البياتي وهي الدوكاه «ري» .

ويدون سلم هذا المقام بالنوتة كما يلي :



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام فيه :

وتركيب هذا المقام العربي لا ينطبق كذلك على النظام المعتاد للسلالم الكبيرة

(الماجير) ولا الصغيرة برغم إمكان خلوه من أرباع الدرجات وقد تزيد الدرجة السادسة فيه ربع درجة فتصبح أوج (سي ♭) بدلاً من عجم (سي ♭) .

كما أنه يلاحظ في درجات هذا المقام زيادتها على درجات ديوان واحد (وقد دونت الدرجات الزائدة على الديوان بعلامات النوار) . وكثيراً ما يستعمل ذلك في الموسيقى العربية لتكسب المقام طابعاً خاصاً .

مقام الصبا :

هو مقام ، كمقام البياتي ، شعبي محبوب ، وأساس ركوزة نفس الدرجة التي يرتكز عليها المقام المذكور وهي الدوكاه «ري» .

وتركيب سلم هذا المقام هكذا :



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام :



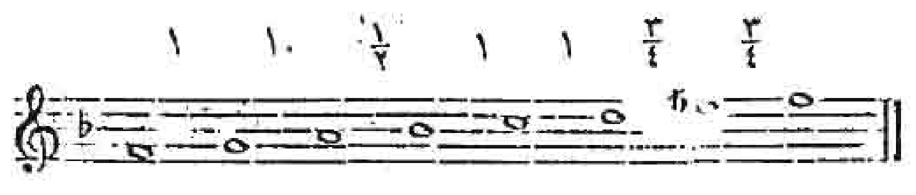
وقد يجيء مقام الصبا على غير هذا التركيب إنما يمكن للمبتدىء الاكتفاء بالتركيب المتقدم .

وواضح أن تركيب هذا المقام العربي لا ينطبق على نظام السلالم الكبيرة «الماجير» ولا الصغيرة «المينير» إنما هو مقام ذو طابع عربي بحت ، يشتمل في تأليفه على أرباع الدرجات ، ولذلك لا يمكن تأدية ما يصاغ منه من الألحان على الآلات الغربية الثابتة .

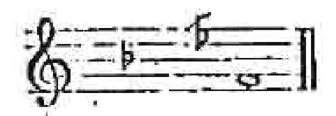
مقام الجهاركاه :

وهذا المقام يمكن أن يقال عنه إنه فرع من مقام العجم وأساس ركوزه درجة الجهاركاه «فا» .

وتركيب سلم هذا المقام هكذا .



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام :



وواضح من تركيب هذا المقام على النحو المتقدم مماثلته لسلم «فا ماجير» في الموسيقى الغربية فيما عدا الدرجة السابعة (الحساس) التي تنقص $\frac{1}{4}$ درجة عن نظيرتها في سلم «فا ماجير» وعلى هذا لا يمكن تأدية ألحان هذا المقام على الآلات الغربية الثابتة .

مقام الهزام :

هذا المقام «ويسميه البعض في مصر خزام» مقام ذو طابع عربي بحت ، وأساس ركوزه درجة السيكاه .

وتركيب هذا المقام هكذا :



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام :

وواضح من تركيب هذا المقام أنه لا يمكن تأدية ما يصاغ منه من الألحان على الآلات الغربية الثابتة .

مقام الحجازكار :

يعد هذا المقام قريباً لمقام «الراست» لأنهما يشتركان معاً في درجة الركوز وهي الراست «دو» وكثيراً ما ينتقل من أحدهما إلى الآخر في التلحين .

وتركيب سلم هذا المقام هكذا .



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام :

أو

وواضح كذلك من تركيب هذا المقام أنه يمكن تأدية ما يصاغ منه من الألحان على الآلات الغربية الثابتة .

مقام كرد أو كردي :

وأساس ركوز هذا المقام درجة الدوكاه «ري» وتركيب سلمه هكذا :

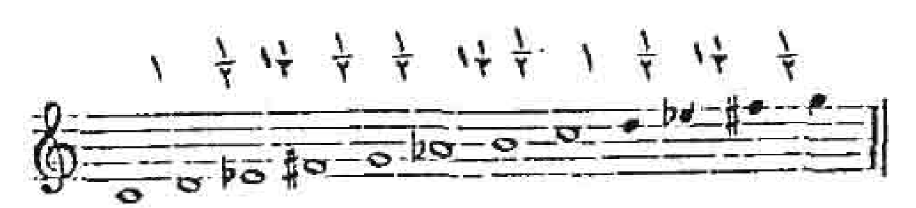


وتبعاً لذلك يكون دليل المقام :

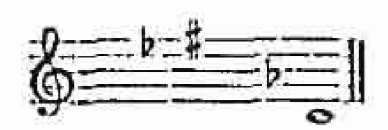
وواضح من تركيب هذا المقام أنه وإن كان خلوا من أرباع الدرجات إلا أنه يختلف عن تركيب السلالم الغربية لابتداء سلمه بنصف بعد طنيني . ويمكن تأدية ألحانه على الآلات الثابتة .

مقام النوأثر :

وركوز هذا المقام على درجة الراست ، وتركيبه هكذا :



وتبعاً ذلك يكون دليل المقام :



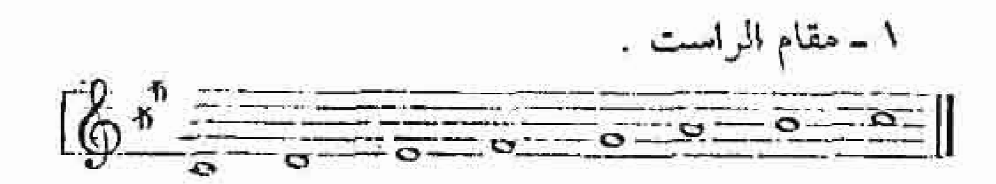
وواضح أن تركيب هذا المقام ، وإن كان خلوا من أرباع الدرجات ، غير منطبق على ترتيب السلالم الغربية . ويمكن تأدية ألحانه على الآلات الثابتة .

تدوين المقامات العربية السابق شرحها :

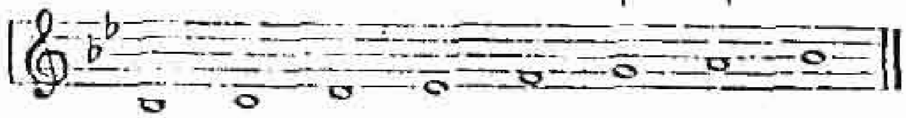
وإذ قد انتهينا من شرح تركيب أحد عشر مقاماً من المقامات العربية وهي :

الراست ، العجم عشيران ، النهاوند ، البياتي ، الحجاز ، الصبا ، الجهاركاه ، الهزام ، الحجازكار ، الكرد ، النو أثر ، فإننا نجمل فيما يلي ملخصاً شاملاً لتدوين هذه المقامات :

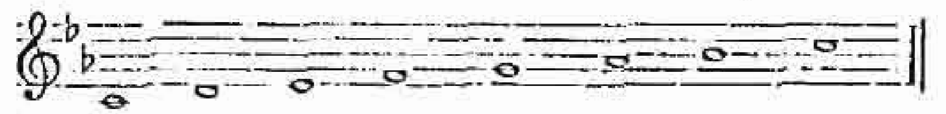
١ ـ مقام الراست .



٢ ـ مقام العجم عشيران .



٣ ـ مقام نهاوند .



٤ ـ مقام بياتي .



٥ ـ مقام الحجاز .



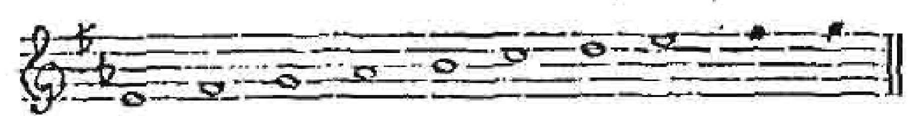
٦ ـ مقام الصبا .



٧ ـ مقام الجهاركاه .



٨ ـ مقام الهزام .



٩ ـ مقام الحجاز كار .



أو



١٠ ـ مقام الكرد .



١١ ـ مقام النو أثر .



السلم الموسيقي العربي

ثانياً : تقسيمه، أسماء درجاته الصوتية، تدوينها

لقد تم شرح المقامات العربية التي ينبغي على المبتدىء معرفتها ، وتركيب كل منها ، والدرجات الصوتية التي يتألف منها كل مقام ، وذلك بطريقة تدوين هذه الدرجات بالعلامات الموسيقية مع بيان أوضاعها والأبعاد المحصورة بين كل منها ، دون ذكر الأسماء العربية لكل من تلك الدرجات حتى لا تثقل على الطالب في بداية دراسته فيستعصي عليه فهم هذه المقامات ومعرفة تركيبها .

وإذ أصبح في مقدور الطالب أن يميز هذه المقامات ، بعضها من بعض ، من ناحية تركيبها وتدوينها الموسيقي .

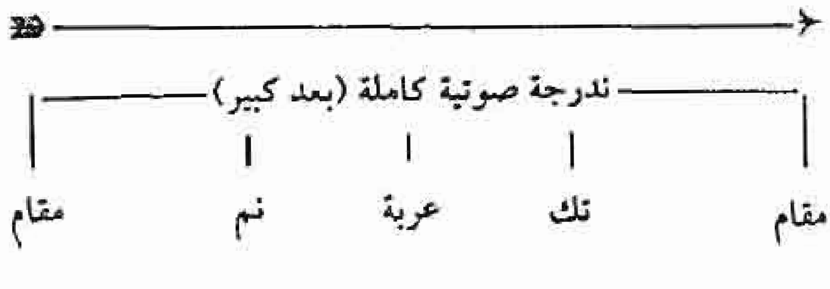
فسنشرح في هذا الدرس طريقة تقسيم السلم الموسيقي العربي وأسماء درجاته الصوتية ، حتى يستطيع معرفة أسماء الدرجات التي يتألف منها كل مقام .

وقد سبق أن أوضحنا فيما تقدم من الدروس أن السلم الموسيقي العربي يشتمل على سبع نغمات أساسية تحصر بينها أبعاداً غير متساوية ، منها ثلاثة أبعاد كبيرة ، وأربعة أبعاد صغيرة .

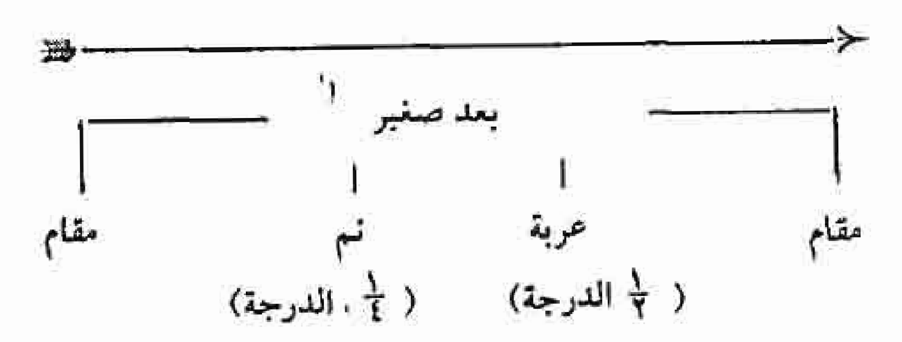
وينقسم البعد الكبير (الدرجة الصوتية الكاملة) في السلم الموسيقي العربي إلى أربعة أرباع لكل منها اسم خاص اصطلح عليه ، نوردها فيما يلي :

نم للدلالة على $\frac{1}{4}$ الدرجة .
عربة للدلالة على $\frac{1}{2}$ الدرجة .
تك للدلالة على $\frac{3}{4}$ الدرجة .
بردة للدلالة على الدرجة الصوتية الكاملة (المقام) .

ولزيادة الإيضاح نبين ذلك في الشكل الآتي :



وينقسم البعد الصغير إلى ثلاثة أرباع كما في الشكل الآتي :



ومن هنا يتضح اشتمال السلم الموسيقي العربي على أربعة وعشرين ربعاً

الفصل الرابع :

تحليل المقامات

الجنس ـ أنواعه ـ أشكاله

الجمع وأنواعه

المقامات

الجنس :

لم تكن الموسيقى في الممالك القديمة مبنية على مثل ما تبنى عليه موسيقانا الحديثة من اعتبار المرتبة الكاملة «الأوكتاف» وحدة يتوقف على اختلاف تأليفها اختلاف اللحن ؛ إنما كانت الوحدة التي تبنى عليها الألحان وتعتبر أساساً في تأليفها هو «التراكورد» ويسميه العرب «الجنس» وهو عبارة عن بعد بالأربع «مسافة رابعة» يتألف من أربعة أصوات تحصر بينها ثلاثة أبعاد مجموعها بعدان طنينيان ونصف «والبعد الطنيني هو البعد الكامل أو الصوت الكامل «تون» كالجنس «دو ـ فا» ٨ «مي ـ لا» ٨ «ري ـ صول» .

أنواع الجنس :

ويختلف نوع الجنس باختلاف توزيع مسافة الرابعة على الأبعاد المحصورة فيه .

وللجنس ثلاثة أنواع هي :

١ ـ جنس قوي .

٢ ـ جنس رخو أو لين .

٣ ـ جنس ملون .

(وليس هنا مجال تفصيل الكلام على هذه الأنواع) .

أشكال الجنس :

ولكل من هذه الأجناس أشكال من ناحية نسب أبعادها الصوتية المشتملة عليها ومقدارها تسمى بأسماء مختلفة نذكر منها على سبيل المثال الأجناس الآتية (مدونة من اليسار إلى اليمين وفاق التدوين بالنوتة الموسيقية) :

أ ـ جنس عجم (الماجير) — وهو ما كان ترتيب أبعاده بعد ثم بعد ثم نصف بعد .

١ ١ $\frac{1}{2}$

ب ـ جنس نهاوند (المينور) — وهو ما كان ترتيب أبعاده ١ ثم $\frac{1}{2}$ ثم ١ .

١ $\frac{1}{2}$ ١

جـ ـ جنس كرد — وهو ما كان ترتيب أبعاده .

$\frac{1}{2}$ ثم ١ ثم ١ — ١ ١ $\frac{1}{2}$

د ـ جنس راست — وهو ما كان ترتيب أبعاده .

١ ثم $\frac{3}{4}$ ثم $\frac{3}{4}$ — $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ ١

هـ ـ جنس بياتي — وهو ما كان ترتيب أبعاده .

$\frac{3}{4}$ ثم $\frac{3}{4}$ ثم ١ — ١ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

و ـ جنس عراق — وهو ما كان ترتيب أبعاده .

$\frac{3}{4}$ ثم ١ ثم $\frac{3}{4}$ — $\frac{3}{4}$ ١ $\frac{3}{4}$

ز ـ جنس حجاز — وهو ما كان ترتيب أبعاده .

$\frac{1}{2}$ ثم ١$\frac{1}{2}$ ثم $\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{2}$ ١$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

ح ـ جنس صبا — وهو ما كان ترتيب أبعاده .

وهكذا . . — $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ . . $\frac{3}{4}$ ثم $\frac{3}{4}$ ثم $\frac{1}{2}$

الجمع الكامل (الأوكتاف) :

ولئن كان كل لحن من الألحان القديمة أساسه جنس معين فليس معنى هذا اقتصار اللحن على الأصوات الأربعة التي يتألف منها هذا الجنس ، فقد كان الأقدمون يتعدون في ألحانهم أصوات الجنس الواحد ، فإن جمعوا بين جنسين تألف منهما ما يسمونه «جمعاً» (أو بعد الذي بالكل) ويقابل في الموسيقى الحديثة «المرتبة» أو «الديوان» أو «الأوكتاف» .

وعلى هذا أمكن تأليف جموع مختلفة الألحان وذلك باختلاف الأجناس ونسب أبعادها .

أنواع الجمع :

والجمع إما أن يكون منفصلاً أو متصلاً .

١ ـ الجمع المنفصل :

هو ما يفصل بين جنسيه المؤلف منهما بعد طنيني ، مثال ذلك سلم «دو الكبير» وهو أساس الموسيقى الغربية فهو يتألف من جنسين (تتراكوردين) «دو ـ فا» و «صول ـ دو» ويفصل بينهما بعد طنيني كامل «فا ـ صول» كما في الشكل الآتي :



وكذلك الحال في سلم الراست وهو أساس الموسيقى العربية فهو جمع منفصل إذ يتألف من جنسين يفصل بينهما بعد طنيني . وسيرد ذكر ذلك مفصلاً عند شرح تحليل هذا المقام .

٢ ـ الجمع المتصل :

هو ما اعتبر آخر أصوات جنسه الأول أول أصوات جنسه الثاني ، مثال ذلك سلم لا الصغير (مينور) فإنه يتألف من الجنسين «لا ـ ري» و «ري ـ صول» مضافاً إليهما المسافة الثانية «صول ـ فا» الأخيرة .

الصفحة غير موجودة في أصل الكتاب

الصفحة غير موجودة في أصل الكتاب

وفيما يلي بيان أسماء درجات مقام الراست في حالتي الصعود والهبوط .

حالة الصعود	حالة الهبوط
كردان ↑	كردان ↓
أوج	أوج (أو) عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه
راست	راست

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الراست على درجتي النوا واليكاه .

إجراء العمل :

جرت العادة بأن يبدأ العمل من مقام الراست بلمس درجة الراست ويهبط منها إلى درجة اليكاه بالمرور على أصوات العراق والعشيران للعمل بجنس الراست مصوراً على هذا اليكاه ، ثم يعود إلى العمل بدائرة العقد الأول ، وينتقل منه إلى العقد الثاني لعمل جنس الراست على النوا ثم إلى العقد الثالث ثم إلى الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط إلى المستقر يستبدل الأوج بالعجم لعمل البوسليك على النوا أو للمرور والعودة رأساً إلى درجة الراست مستقر المقام . والبعض يستحسن الهبوط مرة أخرى إلى اليكاه قبل الاستقرار على درجة الراست .

تحليل مقام العجم عشيران :

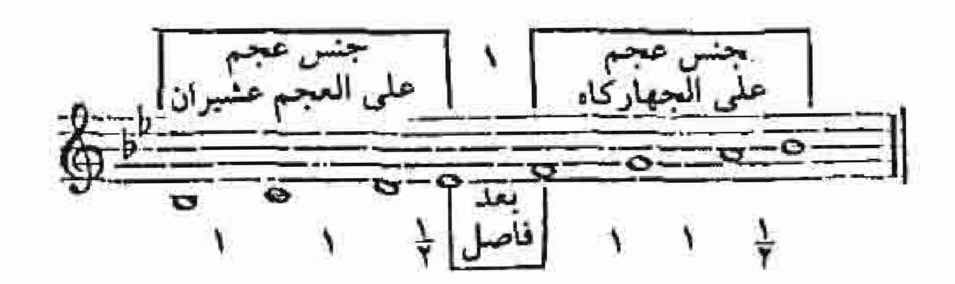
مقام العجم عشيران ، ويقابل من السلالم الغربية سلم سي ♭ الكبير «سي ماجور» هو جمع منفصل يتركب من جنسين يفصل بينهما بعد كامل .

أولهما ـ جنس عجم على درجة العجم عشيران «سي ♭» وهو من العجم عشيران إلى الكرد «سي ♭ ـ مي ♭» .

ثانيهما ـ جنس عجم على درجة الجهاركاه «فا» وهو من الجهاركاه إلى العجم «فا ـ سي b» .

ويفصل بينهما بعد كامل هو من الكرد إلى الجهاركاه «مي b ـ فا» .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية بالتدوين الموسيقى وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع سلم العجم عشيران في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود .

وفيما يلي بيان ذلك بالتدوين الموسيقي :



وفيما يلي بيان أسماء درجات مقامات العجم عشيران في حالتي الصعود والهبوط :

حالة الصعود	حالة الهبوط
عجم	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عجم عشيران	عجم عشيران

شخصية المقام :

تقوم على إظهار درجتي الجهاركاه والعجم .

إجراء العمل :

جرت العادة بأن يبدأ العمل في مقام العجم عشيران بإظهار العقد الثاني دخولاً إليه من درجة الجهاركاه التي هي غماز المقام .

يلي ذلك : النزول إلى العقد الأول ثم العودة إلى العقد الثاني ، ومنه إلى العقد الرابع إذا أمكن ، والاستقرار على مستقر المقام .

تحليل مقام النهاوند :

مقام النهاوند ، ويقابل من السلالم الغربية سلم دو الصغير (دو مينور) ، هو جمع متصل يتركب من جنسين متصلين مضافاً إليهما بعد كامل في النهاية .

أولهما : جنس نهاوند على درجة الراست (دو) وهو من الراست إلى الجهاركاه (دو ـ فا) .

وثانيهما : جنس نهاوند على درجة جهاركاه (فا) وهو من الجهاركاه إلى العجم (فا ـ سي ♭) .

ويضاف إلى الجنس الثاني بعد كامل من العجم إلى الكردان (سي ط ـ دو) .

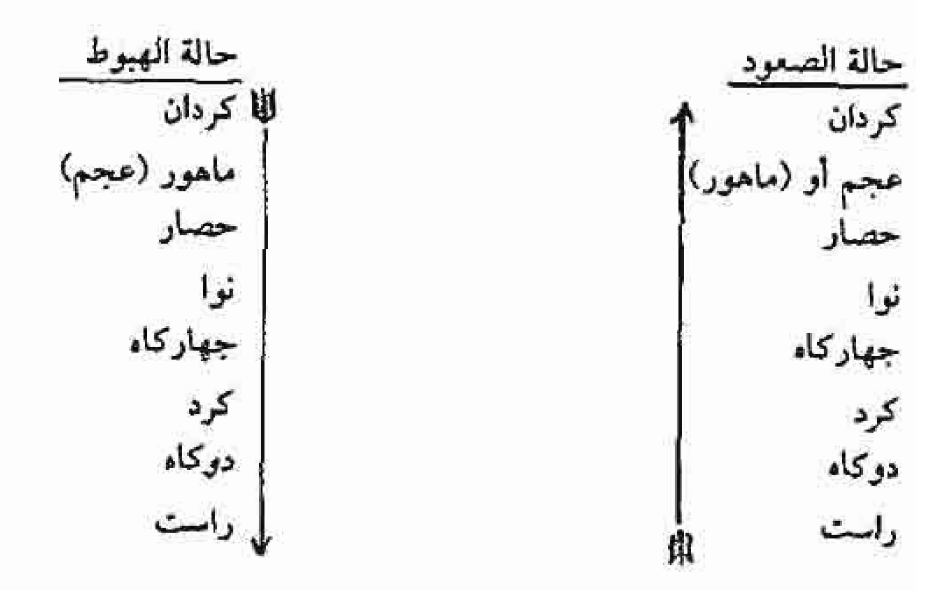
وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية بالتدوين الموسيقي وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام النهاوند في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود وذلك فيما عدا درجة «العجم سي ♭ » فإنها في حالة الهبوط قد تصبح «ماهور أي سي ♮ » . وهاك تدوين حالة الهبوط في هذا التغيير .



وفيما يلي بيان أسماء درجات مقام النهاوند في حالتي الصعود والهبوط .



شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس النهاوند على الجهاركاه .

إجراء العمل :

جرت العادة بأن يبدأ بالعمل من مقام النهاوند بإظهار العقد الأول دخولاً إليه غالباً من النوا مع لمس الجهاركاه أو الراست كظهير للنوا . يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثاني ثم إلى الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط ـ يستبدل العجم بالنهفت ليصار إلى تصوير الحجاز على النوا تارة ، والتكريز على الجهاركاه تارة أخرى ، ويمكن إبقاء العقد الثاني على ما هو عليه . وقبل الاستقرار على درجة الراست الذي هو مستقر المقام ، يستحسن لمس درجات جنس الحجاز المصور على درجة اليكاه .

تحليل مقام البياتي :

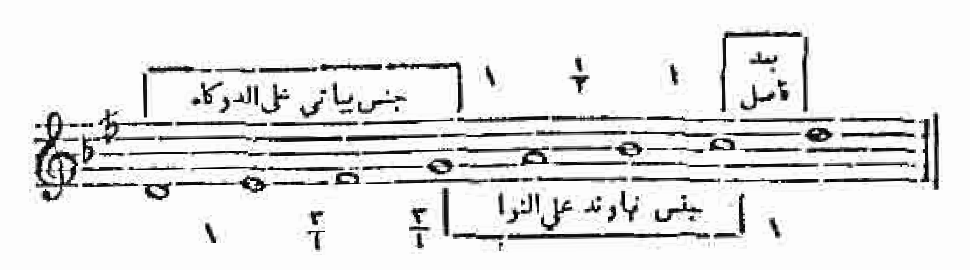
مقام البياتي جمع متصل يتركب من جنسين مضافاً إليهما في آخر الجنس الثاني بعد كامل :

أولهما ـ جنس بياتي على درجة الدوكاه «ري» وهو من الدوكاه إلى النوا (ري ـ صول) .

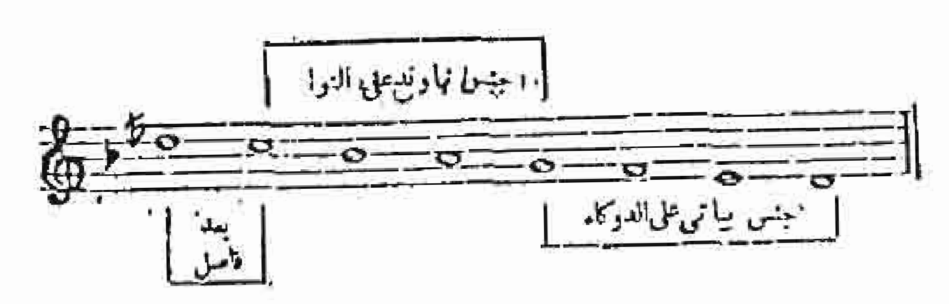
ثانيهما ـ جنس نهاوند على درجة النَوا (صول) وهو من النوا إلى الكردان (صول ـ دوا) .

مضافاً إليهما بعد كامل هو من الكردان إلى المحير (دو ـ ري) .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية في حالة الصعود :



ويتبع سلم البياتي في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود كما يأتي :



وهاك بيان أسماء درجات مقام البياتي في حالتي الصعود والهبوط :

حالة الصعود ↑	حالة الهبوط ↓
محير	محير
كردان	كردان
عجم	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس البوسليك على النوا والجهاركاه على الجهاركاه .

إجراء العمل :

يبدأ العمل من مقام البياتي في دائرة العقد الأول . دخولاً إليه من النوا على طريقة الأتراك . أما المحدثين من العرب فقد أهملوا هذا التقيد الضيق وأطلقوا لأنفسهم حرية الدخول من أي صوت من أصوات المقام المتآلفة أمثال ـ الدوكاه الذي هو مستقر المقام ، أو غمازه الذي هو صوت الحسيني أو ظهيرة الذي هو صوت الراست ، يلي ذلك : الدخول في دائرة العقد الثاني للعمل تارة بجنس البوسليك على النوا وتارة أخرى بجنس الجهاركاه على الجهاركاه وأحياناً وبطريق العرض بجنس عجم على العجم . ثم الصعود إلى العقد الثالث بشكليه البياتي والبوسليك على المحير عند الهبوط ومنه إلى الرابع إذا أمكن . والهبوط كالصعود . غير أنه في حالة الهبوط يجوز عمل جنس البوسليك على المحير بدلاً من بياتي على المحير . وقبل الاستقرار على الدوكاه مستقر المقام يستحسن مداعبة درجتي ـ العراق والراست .

ملاحظة :

إن من المقامات الكثيرة التي تشبه المقام البياتي هي :

مقام الحسيني ـ هو البياتي بعينه ، لكن في الحسيني يعمل بياتي على درجة الحسيني وبياتي آخر يرتكز على درجة المحير . وبياتي يرتكز على الدوكاه مستقر المقام . وفي الهبوط يعمل بجنس بوسليك على النوا بدلاً من بياتي على الحسيني . كذلك مقام المحير ، فإنه يبدأ ببياتي على المحير وفي الهبوط ينزل إلى العقد الثاني لعمل بوسليك على النوا . وبياتي على الدوكاه كما في مقام البياتي تماماً ، إنما يضاف إلى ذلك بياتي على الحسيني ثم العودة إلى بوسليك على النوا ثم يختم بياتي على الدوكاه . كذلك في مقام [البياتي شوري] المسمى عند الأتراك [ڤارجفار] فيشترك في عقده الثاني جنسان هما الحجاز والبوسليك على النوا ، والبوسليك هذا هو في أصل مقام البياتي كما في أصل مقامات الڤارجفار والمحير والحسيني المار ذكرهم . وفي مقام الشوري أي الڤارجفار يضاف إلى ما ذكرناه عقداً آخر على سبيل التنويع هو النكريز على الجهاركاه وتارة يشترك معه في الهبوط البوسليك على النوا . وينتهي هذا المقام كمقام

البياتي أيضاً أي بجنس بياتي على الدوكاه . كذلك في مقام الكلعزار الذي هو عبارة عن عمل الراست على النوا والبوسليك والحجاز أيضاً على درجة النوا وبياتي على درجة الحسيني وبياتي على درجة المحير وينتهي بياتي على الدوكاه ، ومثل مقام الكعزار هذا مقام كردانيه . ومقام بياتي سلطاني . ومقام عرضبار . وهذا الأخير يعمل في عقده الثاني جهاركاه على الجهاركاه وحجاز على النوا أو نكريز على الجهاركاه ولا يزيد عما ذكرناه عن المقامات الشبيهة به إلا بعمل جنس الكرد على درجة المحير في عقده الثالث .

تحليل مقام الحجاز :

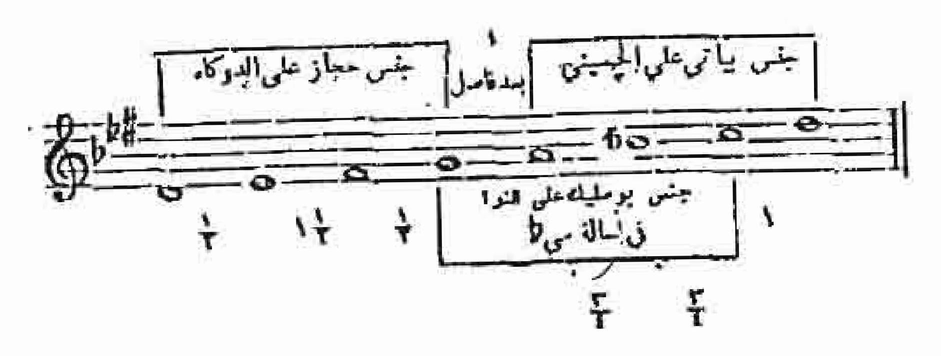
مقام الحجاز جمع منفصل ويتألف من جنسين يفصل بينهما بعد كامل :

أولهما ـ جنس حجاز على درجة الدوكاه (ري) وهو من الدوكاه إلى النوا (ري ـ صول) .

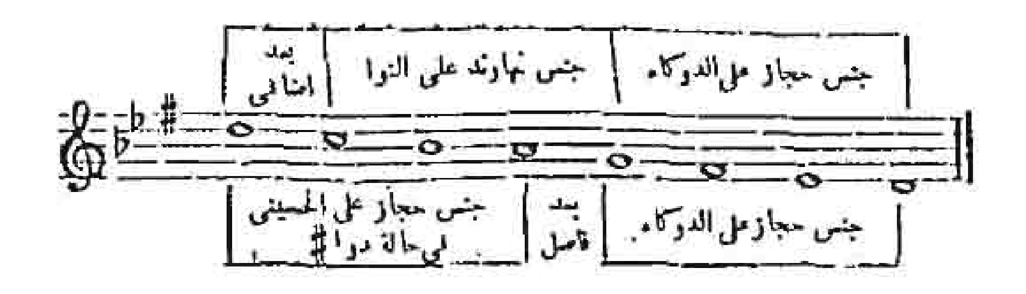
وثانيهما ـ جنس بياتي على درجة الحسيني (لا) وهو من الحسيني إلى المحير (لا ـ ري) .

ويفصل بينهما بعد كامل وهو من النوا إلى الحسيني (صول ـ لا) .

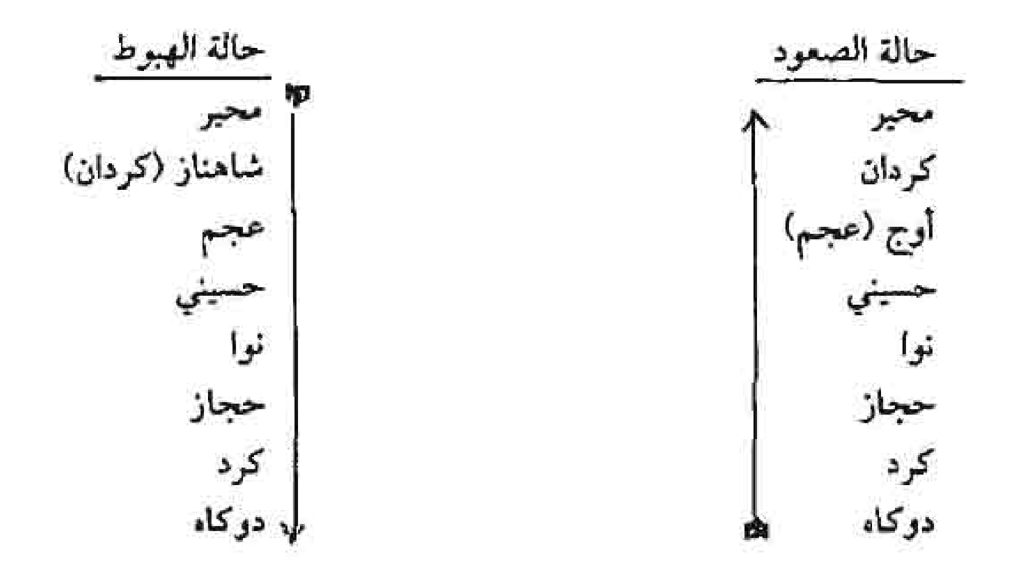
وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام الحجاز في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود وذلك فيما عدا درجة الكردان (دو) فقد تصبح شاهنازا «دو#» وكذلك درجة الأوج «سي » فتصبح «سي ط » وبذلك يكون تقسيم أجناسه كما يلي في حالة التغيير وفي غيرها :



وهاك بيان أسماء درجات مقام الحجاز في حالتي الصعود والهبوط :



شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الراست على درجتي النوا واليكاه .

إجراء العمل :

جرت العادة أن يبدأ العمل في مقام الحجاز من دائرة العقد الأول دخولاً إليه من الراست كظهيراً للدوكاه . وبعد إظهار هذا العقد الذي يمثل روح المقام يكون الهبوط إلى اليكاه بجنس الراست المصور على درجة اليكاه ثم الصعود إلى العقد الثاني للعمل تارة بجنس البوسليك على النوا وتارة أخرى بجنس الراست على النوا والبياتي على الحسيني . يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثالث بجنس الحجاز والبوسليك على المحير ، ومنه إلى العقد الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط يستبدل الكردان بالشاهناز لعمل الحجاز على الحسيني ثم البوسليك أو الراست على النوا في العقد الثاني ، وذلك باستبدال العجم بالأوج . ومنه إلى العقد الأول . ويستحسن قبل الاستقرار على الدوكاه مستقر المقام أن تلمس درجة الراست .

تحليل مقام الصبا :

مقام الصبا جمع متصل ويتألف من الجنسين الآتيين :

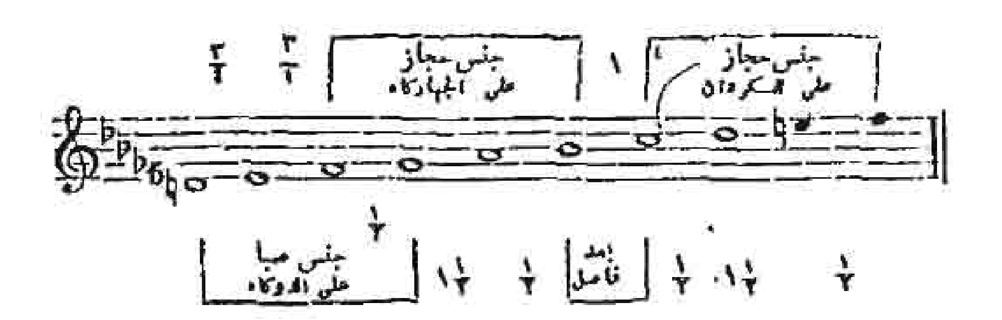
أولهما ـ جنس صبا «ناقص» على درجة الدوكاه «ري» وهو من الدوكاه إلى الصبا «ري ـ صول b » .

ثانيهما ـ جنس حجاز على درجة الجهاركاه «فا» وهو من الجهاركاه إلى العجم «فا ـ سي b » .

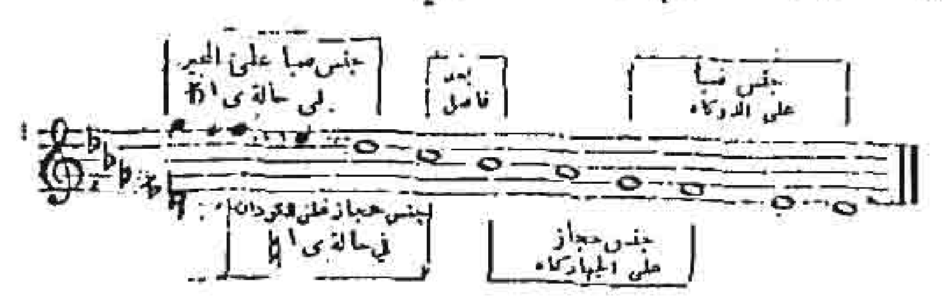
مضافاً إليهما جنس حجاز على درجة الكردان (دو) تكمل أصواته في منطقة الجوابات وهو من الكردان إلى جواب الجهاركاه «دو ـ فا» .

ويتضح أن هناك بعد فاصل بين هذا الجنس الحجاز الأخير والجنس الحجاز الذي يسبقه وهو من درجة العجم إلى الكردان «سي b ـ دو» .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام الصبا في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود وذلك في مرتبته الأولى (الأوكتاف الأول) غير أنه قد يتبع في منطقة جواباته درجات أخرى فمثلاً يلمس في هبوطه درجة جواب السيكاه (مي ♮) بدلاً من جواب البوسليك (مي b) وكذلك يمر على درجة المحير (ري) بعد أن كان صاعداً على درجة الشاهناز (ري b) وبذلك يكون تقسيم أجناسه كما يلي :



وهاك بيان أسماء درجات مقام الصبا في حالتي الصعود والهبوط :

حالة الصعود	حالة الهبوط
جواب صبا	جواب صبا
جواب جهاركاه	جواب جهاركاه
جواب بوسليك	جواب سيكاه
شاهناز	محير
كردان	كردان
عجم	عجم
حسيني	حسيني
صباه	صباه
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحجاز على درجتي الجهاركاه والكردان .

إجراء العمل :

جرت العادة أن يبدأ من مقام الصبا بالدخول إلى العقد الأول من درجة الجهاركاه [وهي أهم مراكز هذا المقام] مع مداعبة درجة السيكاه للعمل بجنس الحجاز على الجهاركاه . ثم يشترك جنس الحجاز هذا مع جنس الصبا على الدوكاه .

يلي ذلك : السير إلى العقد الثالث للعمل بجنس الحجاز على الكردان بصفته متمم لما قبله كجنس مستقل . ثم العقد الرابع إذا أمكن .

وفي حالة الهبوط يعمل بجنس الصبا على المحير وجنس الحجاز على الكردان ، وبعد ذلك جنس الحجاز على الجهاركاه . وعند الختام يكون الاستقرار على درجة الدوكاه بجنس الصبا .

ملاحظة :

هناك نغمة تسمى [صبا زمزمة] هي عبارة عن نغمة الصبا بذاته وبكل مستلزماته ،

غير أنه في نغمة الصبا زمزمة يعمل عند الانتهاء أي قبل الاستقرار النهائي على الدوكاه على لمس درجة الكرد بدلاً من السيكاه .

تحليل مقام الجهاركاه :

مقام الجهاركاه جمع منفصل ، يتألف من جنسين :

أولهما ـ جنس عجم على درجة الجهاركاه (فا) وهو من الجهاركاه إلى العجم (فا ـ سي b) .

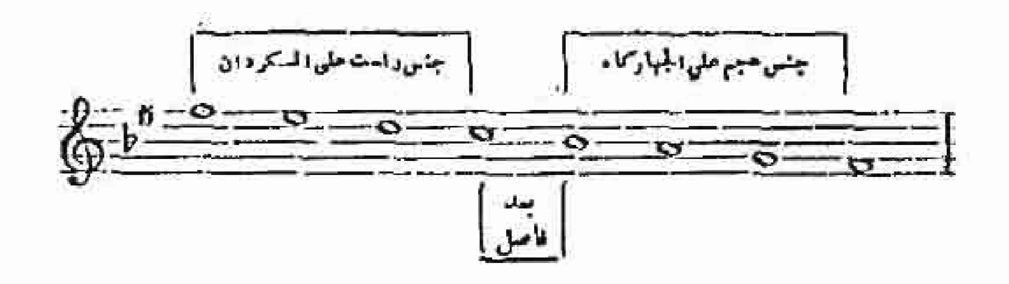
ثانيهما ـ جنس راست على درجة الكردان (دو) وهو من الكردان إلى جواب الجهاركاه (دو ـ فا) .

يفصل بينهما فاصل هو بعد كامل .

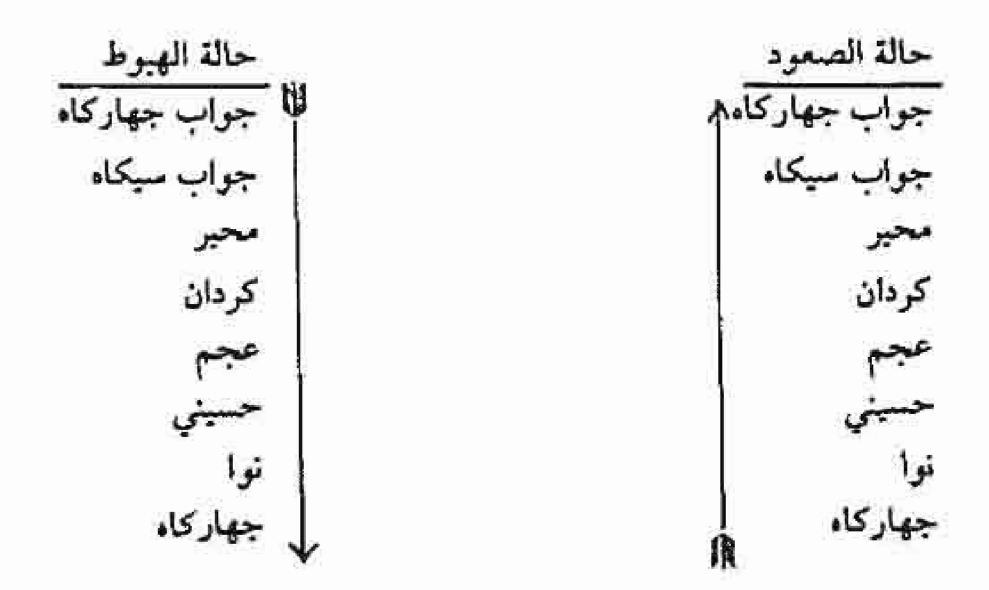
وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام الجهاركاه في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود وتدوين ذلك فيما يلي :



وهاك بيان أسماء درجات مقام الجهاركاه في حالتي الصعود والهبوط :



شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس العجم المعلّق على درجة العجم .

إجراء العمل :

يبدأ العمل في مقام الجهاركاه في دائرة العقد الأول دخولاً إليه من درجة العجم أو الجهاركاه .

ثم يكون الانتقال إلى العقد الثاني بجنس جهاركاه على الكردان ويشترك معه جنس الراست على الكردان بصفة عرضية ، ومنه إلى العقد الثالث ثم الرابع إذا أمكن .

والهبوط كالصعود ولا فرق بينهما . وفي النهاية يستقر المقام على درجة الجهاركاه بجنس العجم أي الجهاركاه .

تحليل مقام الهزام «أو الخزام»[1] :

مقام الهزام جمع متصل ، يتألف من جنسين :

---

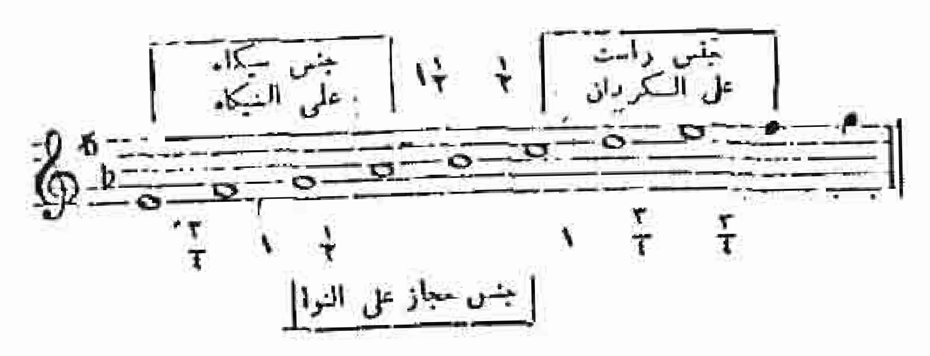
(١) إن مقام الهزام يدعى في الأصل مقام السيكاه ، وهو مقام عربي أصيل يسمى في تونس (طبع السيكاه) أو (طبع انقلاب السيكاه) أخذه الأتراك عن العرب وأطلقوا عليه اسم (مقام هُزّام) والعقد الثاني منه وهو ـ الحجاز على النوا ـ الذي يستعمله العرب قبل الأتراك فهو موجود فيه منذ القدم =

أولهما ـ جنس سيكاه «ناقص» على درجة السيكاه «مي ♭» وهو من السيكاه إلى الحصار «مي ♭ ـ لا ♭» .

ثانيهما ـ جنس حجاز على درجة النوا «صول» وهو من النوا إلى الكردان «صول ـ دو[1]» .

مضافاً إلى هذين الجنسين جنس (يتعدى بطبيعة الحال إلى منطقة الجوابات) راست على درجة الكردان .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :

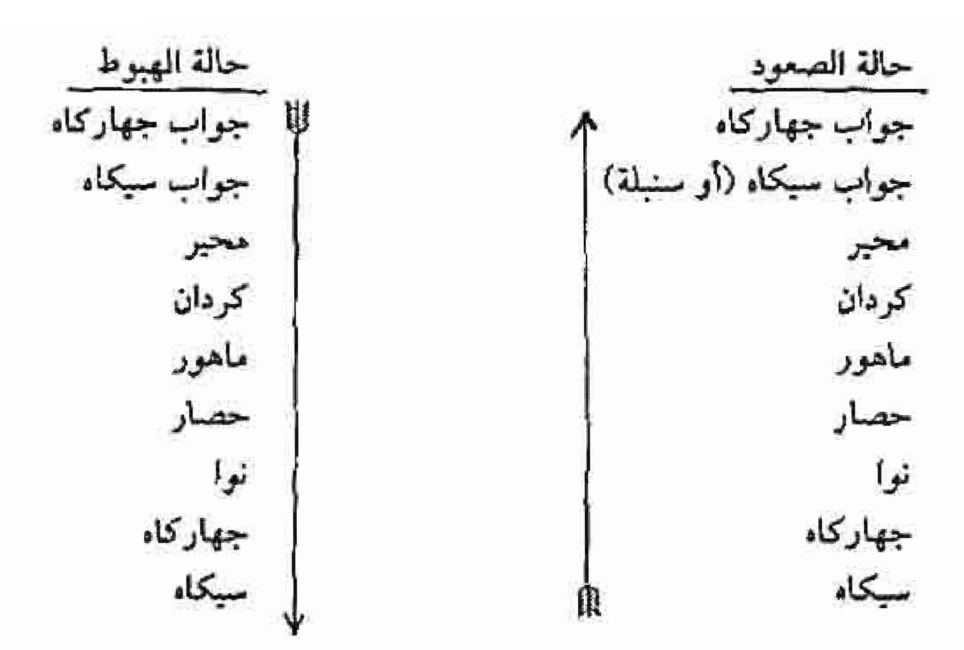


ويتبع مقام الهزام في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود .



وهاك بيان أسماء درجات مقام الهزام في حالتي الصعود والهبوط .

= وكل الأدوار والمعزوفات القديمة التي من هذا النغم ويعمل فيها الحجاز على النوا . تعرف عند العرب بأنها من مقام (السيكاه) أي مقام الهزام بذاته ، ولكن المتمسكين بتعدد الأسماء أبوا إلا أن يجعلوه مقامين مختلفين كما فعلوا في غيره من المقامات العربية .



شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحجاز على النوا .

إجراء العمل :

يبدأ العمل في مقام الهزام في دائرة العقد الأول الذي يمثل شخصية المقام الأساسية دخولاً إليه من درجة السيكاه مع مداعبة درجتي الكرد والراست . يلي ذلك : العمل في دائرة العقد الثاني بجنس الحجاز على النوا «ثم يشترك العقدان الأول والثاني معاً . ثم يكون الصعود إلى العسد الثالث للعمل بجنس الراست على الكردان في الصعود وفي الهبوط يضاف إلى جنس الراست على الكردان بصفة عرضية جنس البياتي على المحير ، ثم يمر بجنس البوسليك على النوا مرة أخرى وعند الختام يكون الاستقرار على درجة السيكاه مع مداعبة درجتي الكرد والراست .

تحليل مقام الحجازكار[1] :

مقام الحجازكار جمع منفصل يتألف من جنسين يفصل بينهما فاصل هو بعد كامل .

---

(١) معنى حجازكار ـ لفظ فارسي وتركي مركب من كلمتين (حجاز) بمعنى مقام الحجاز و (كار) بمعنى صنعة والمعنى الكامل (صناعة الحجاز) وتنسب هذه النغمة إلى أهل الحجاز وهي من أقدم النغمات . وترتكز في الأصل على مستقرها وهو مطلق وتر الدوكاه في آلتي العود والكمان . ولكن الأتراك أو ربما الفرس صنعوها قبلهم وصوّروها على درجة الراست فأصبح سير العمل فيها يختلف قليلاً عن نغمة الحجاز الأصلية .

أولهما ـ جنس حجاز على درجة الراست (دو) وهو من الراست إلى الجهاركاه (دو ـ فا) .

ثانيهما ـ جنس حجاز على درجة النوا (صول) وهو من النوا إلى الكردان (صول ـ دو) ويفصل بينهما فاصل هو بعد كامل من الجهاركاه إلى النوا (فا ـ صول) .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :

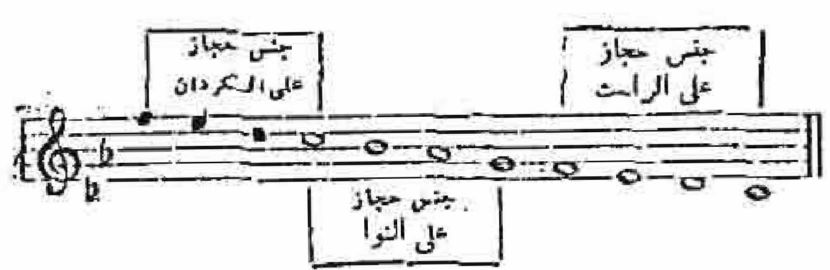


وقد يتبع جواب الحجاز كان في منطقة جواباته في حالة الصعود أيضاً الدرجات الصوتية الآتية ، وهي درجة المحير (ري) بدلاً من الشاهناز (ري ط) ودرجة مقام الكرد (مي ط) بدلاً من جواب البوسليك (مي) وبذلك يصبح هذا الجنس المبني على درجة الكردان جنس نهاوند على الكردان بدل أن كان جنس حجاز عليه ، كما يأتي :

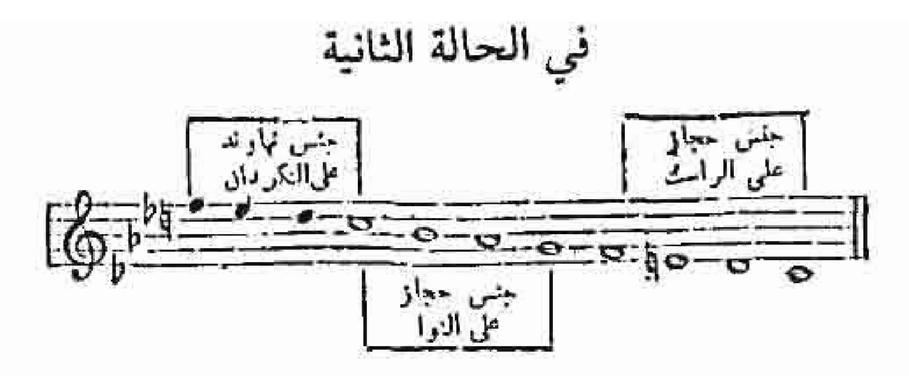


ويتبع مقام الحجازكار في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود . وتدوين ذلك كما يلي :

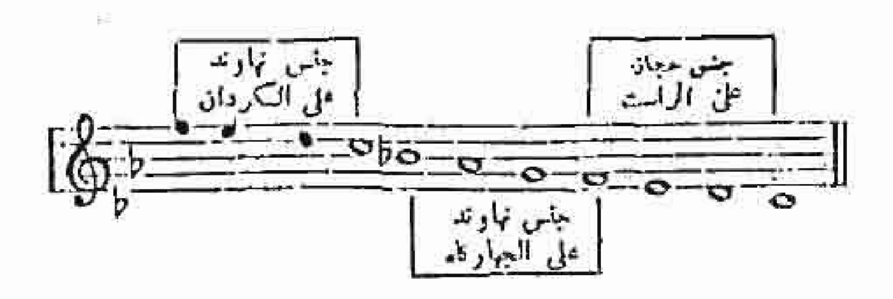
في الحالة الأولى



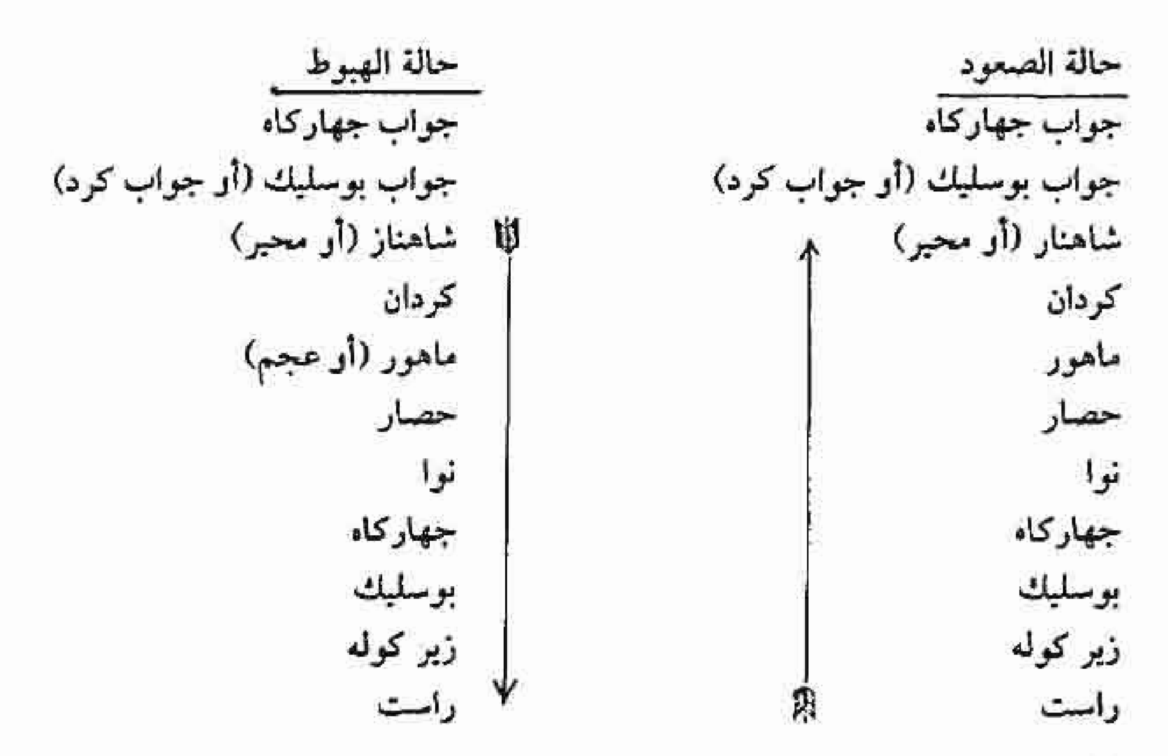
في الحالة الثانية



وقد تستبدل درجة الماهور (سي) التي يمر عليها مقام الحجازكار في حالتي الهبوط ، وهي تعتبر حساساً له في حالتي الصعود وتخفض إلى درجة العجم سي فيصبح الجنس الهابط (سي ♭ ـ فا) جنس نهاوند على الجهاركاه كما يأتي :



وهاك بيان أسماء درجات مقام الحجازكار في حالتي الصعود والهبوط :



حالة الصعود	حالة الهبوط
جواب جهاركاه	جواب جهاركاه
جواب بوسليك (أو جواب كرد)	جواب بوسليك (أو جواب كرد)
شاهنار (أو محير)	شاهناز (أو محير)
كردان	كردان
ماهور	ماهور (أو عجم)
حصار	حصار
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
بوسليك	بوسليك
زير كوله	زير كوله
راست	راست

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحجاز على درجتي النوا والراست . .

إجراء العمل :

إن طبيعة مقام الحجاز توجب البدء من جوابه لا من قراره ، أي من درجة النهفت مثلاً إلى الكردان للعمل في دائرة العقد الثالث بشكليه (حجاز على الكردان ـ ونهاوند على الكردان) ثم الصعود إلى الرابع إذا أمكن . وفي الهبوط يمرّ العازف بالعقد الثالث (نهاوند على الكردان) وأيضاً حجاز على الكردان ، ثم الانتقال منه إلى العقد الثاني للعمل تارةً بجنس حجاز على النوا وتارة جنس نهاوند على الجهاركاه ذي خمس . يلي ذلك الهبوط إلى العقد الأول . وقبل الاستقرار على درجة الراست التي هي مستقرّ المقام يستحسن لمس درجة الكوشت التي تمثل صوت الحساس للمقام .

تحليل مقام الكرد :

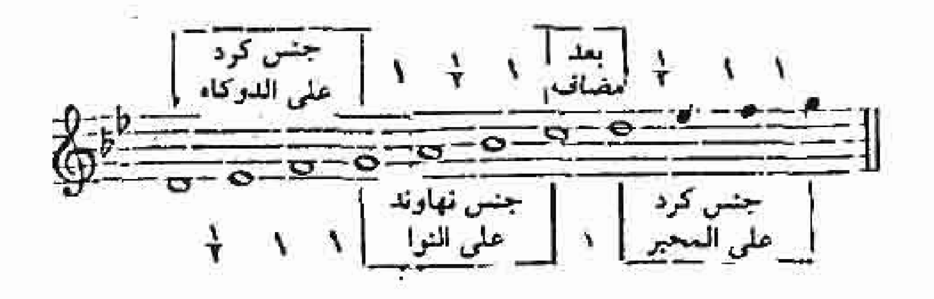
مقام الكرد جمع متصل ، يتألف من جنسين مضافاً إليهما بعد كامل .

أولهما ـ جنس كرد على درجة الدوكاه «ري» وهو من الدوكاه إلى النوا «ري ـ صول» .

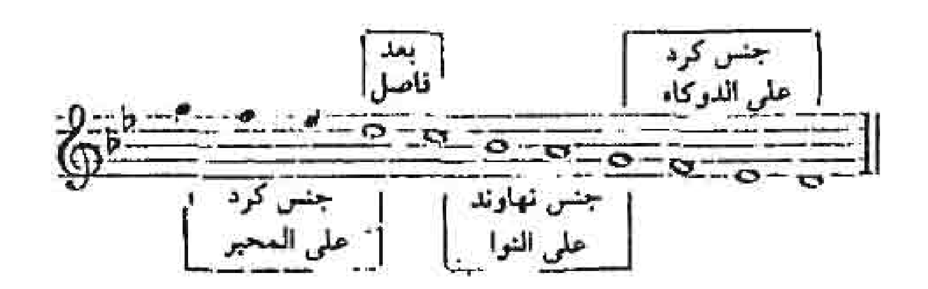
ثانيهما ـ جنس نهاوند على درجة النوا «صول» وهو من النوا إلى الكردان «صول ـ دو» مضافاً إليهما بعد كامل هو من الكردان إلى المحير «دو ـ ري» ثم يليه الديوان الثاني «الجوابات» .

ويتبع مقام الكرد في ديوانه الثاني «الجوابات» نفس الدرجات التي يتبعها في منطقته الأصلية .

وفيما يلي الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام الكرد في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود . وتدوين ذلك كما يلي :



وهاك بيان أسماء درجات مقام الكرد في حالتي الصعود والهبوط :

حالة الصعود	حالة الهبوط
جواب نوا	جواب نوا
جواب جهاركاه	جواب جهاركاه
سنبلة (جواب كرد)	سنبلة (جواب كرد)
محير	محير
كردان	كردان
عجم	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه

تحليل مقام النوأثر :

مقام النوأثر جمع متصل ، يتألف من جنسين يبدآن ببعد كامل .

أولهما ـ جنس حجاز على الدوكاه «ري» وهو من الدوكاه إلى النوا «ري ـ صول» .

وثانيهما ـ جنس حجاز على النوا (صول) وهو من النوا إلى الكردان «صول ـ دو» .

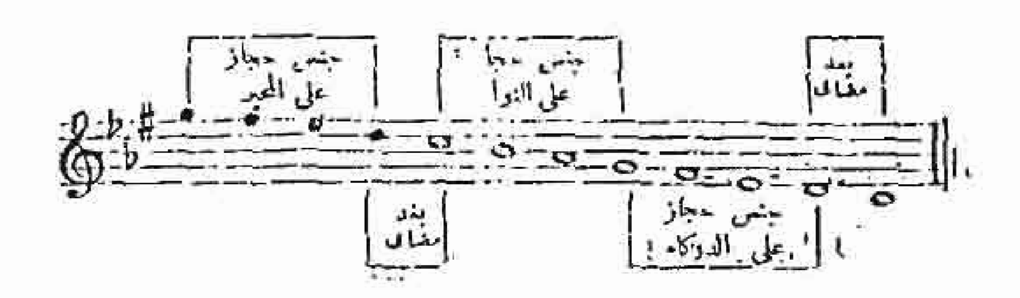
ويسبق الجنس الأول منهما بعد كامل من الراست إلى الدوكاه «دو ـ ري» .

ويتبع مقام النوأثر في ديوانه الثاني «الجوابات» نفس الدرجات التي يتبعها في منطقته الأصلية .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام النوأثر في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود . وتدوين ذلك كما يلي :



وهاك بيان أسماء درجات مقام النوأثر في حالتي الصعود والهبوط :

حالة الصعود	حالة الهبوط
جواب نوا	جواب نوا
جواب حجاز	جواب حجاز
سنبلة	سنبلة
محير	محير
كردان	كردان
ماهور	ماهور
حصار	حصار
نوا	نوا
حجاز	حجاز
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحجاز على النوا ، وجنس الحصار على درجة الراست .

إجراء العمل :

جرت العادة بأن يبدأ العمل من مقام النوأثر بإظهار العقد الأول للعمل بجنس النوأثر على درجة الراست ، ثم الانتقال إلى العقد الثاني للعمل بجنس الحجاز على النوا .

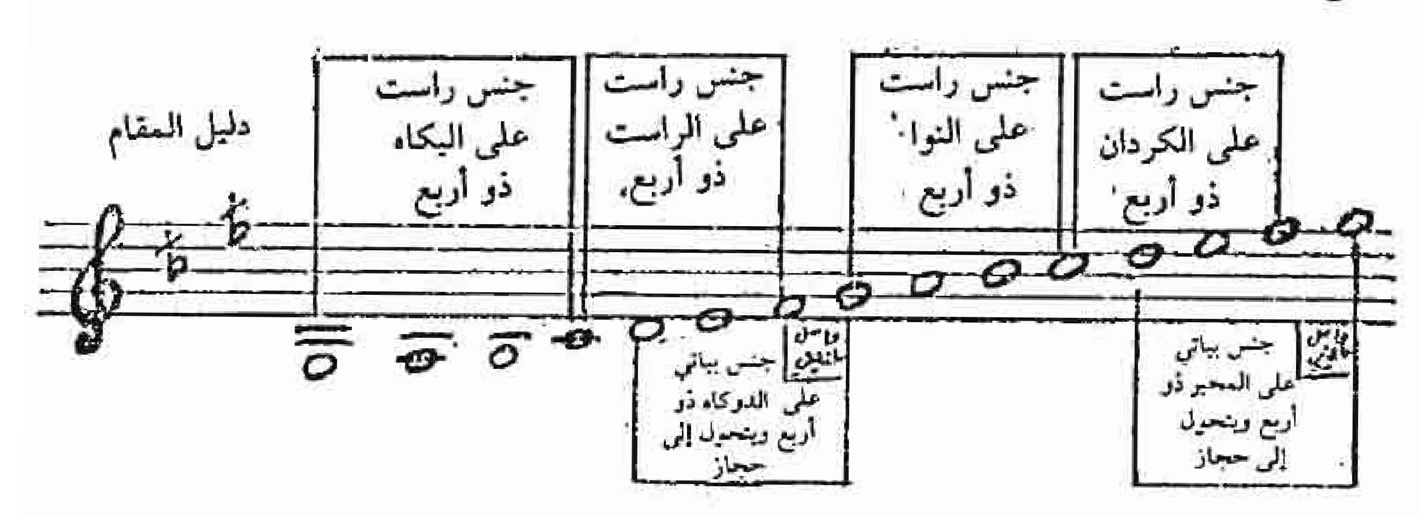
يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

والهبوط كالصعود ـ غير أنه يستحسن الهبوط إلى درجة اليكاه ليصور عليه جنس الحجاز قبل الاستقرار بجنس النوأثر على الراست ويجوز هذا أيضاً أثناء العمل واختيار ذلك يعود إلى ذوق الملحّن .

دراسة وتحليل بعض المقامات الإضافية

مقام اليكاه :

من فصيلة الراست ـ عدد أصواته ديواناً تكوينه بالجمع المتصل ـ تدوينه ـ بيان عقوده .

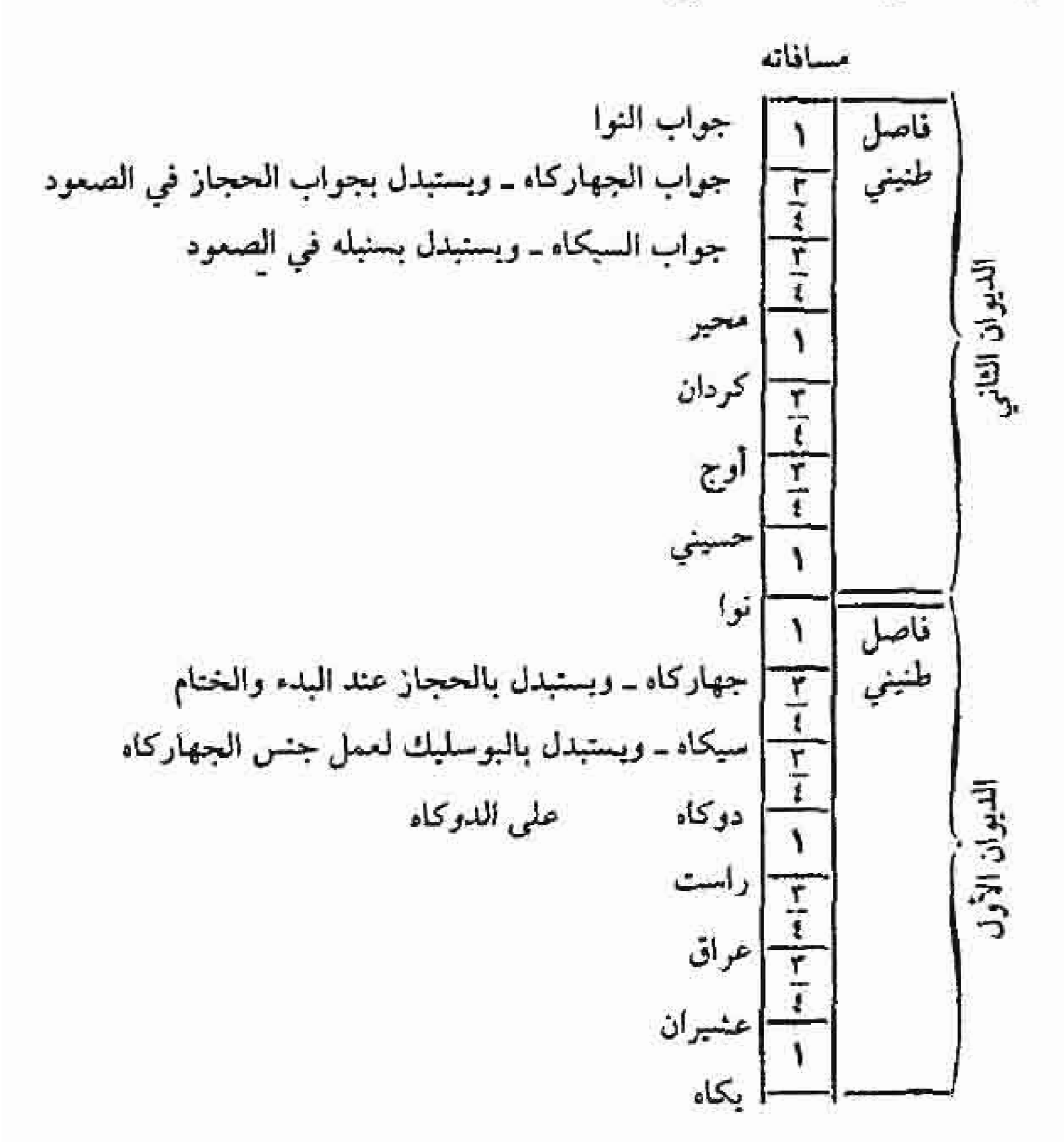


عقود المقام هي :

أربعة أساسية يضاف إليها عقدان عرضيان هما البياتي على الدوكاه ويتحول إلى حجاز والجهاركاه على الجهاركاه ومثلهما على سبيل التنويع وهما : البياتي على المحير ويتحول إلى حجاز أيضاً .

العقد الأول :

راست على اليكاه ذو أربع .



وبياتي على الدوكاه ذو أربع .

ويتحول إلى حجاز ثم فاصل طنيني .

العقد الثاني : راست على الراست ذو أربع .

العقد الثالث : راست على النوا ذو أربع .

العقد الرابع : راست على الكردان ذو أربع .

وبياتي أو حجاز على المحير للحصول على حساس للحن في الصعود .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار الراست على الراست والبياتي على الدوكاه .

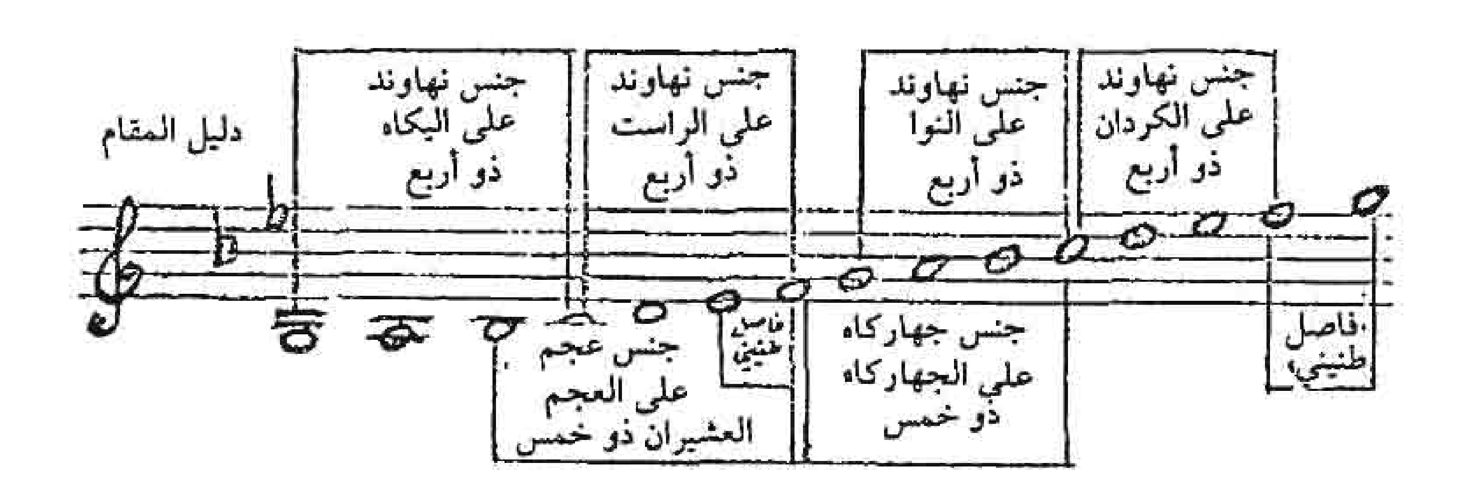
إجراء العمل : إن طبيعة مقام اليكاه تحتم البدء منه بإظهار العقد الثالث دخولاً إليه من درجة الحجاز ثم الهبوط إلى العقد الثاني ، والعقد الأول ، ثم الصعود عقداً فعقداً حتى الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط :

يجوز في مقام اليكاه على سبيل التنويع عمل جنس البياتي على درجة عشيران الحسيني ،وفي الصعود عمل الأوج على الأوج وهذا الأخير من العرضيات هو وجنس الجهاركاه على الجهاركاه وكذلك عند عمل البياتي على المحير يجوز تحويله إلى جنس كرد بالإضافة إلى تحويله إلى جنس الحجاز . ويستقر هذا المقام في النهاية على اليكاه .

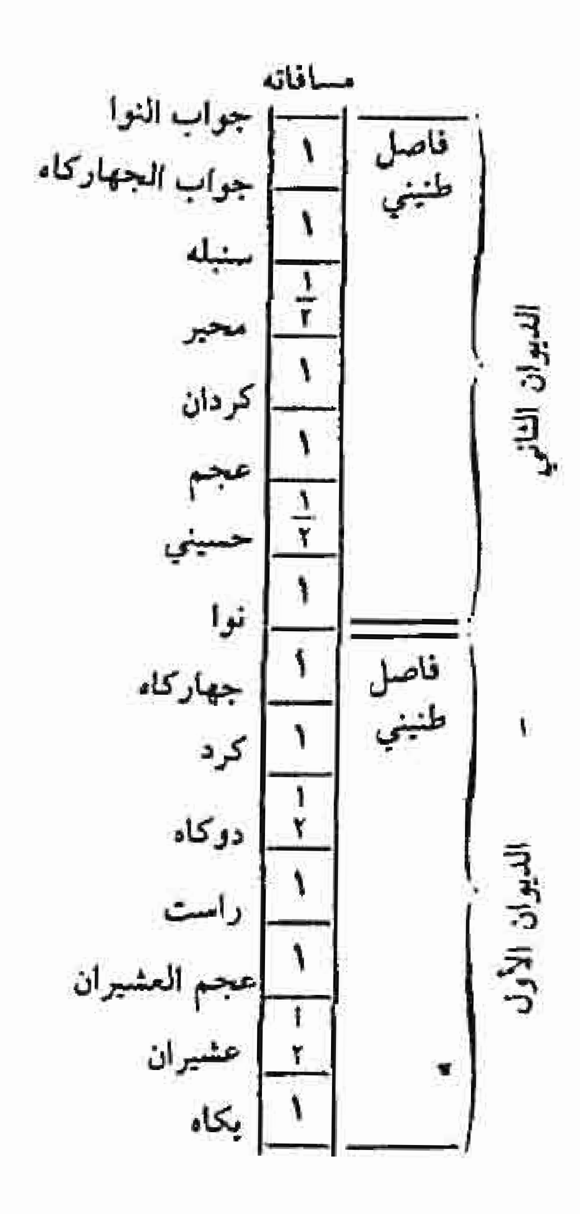
مقام الفرحفزا :

من فصيلة البوسليك أو النهاوند[1] عدد أصواته ديوانان ـ تكوينه بالجمع المتصل تدوينه ـ بيان عقوده .



---

(١) مقام الفرحفزا هذا يشبه إلى حد بعيد مقام السلطاني يكاه المسمى عند الأتراك (ملي سلطاني) والمقامان ليسا في الحقيقة سوى النهاوند مصوراً على درجة اليكاه . والفرق بين الفرحفزا والسلطاني يكاه بسيط جداً ، فهو كالفرق بين الحجازكار والشد عربان الآتي ذكرهما . أما الفرق الموجود بين الفرحفزا والسلطاني يكاه فهو : إن نغمة الحجاز ليست داخلة في تكوين الفرحفزا ، بل ترد عرضاً عند الاستقرار . بينما ورودها في السلطاني يكاه يعتبر أساساً في تكوين المقام .



عقود المقام :

الأول : نهاوند على اليكاه ذو الأربع .

الثاني : نهاوند على الراست ذو الأربع وعجم على عجم العشيران ذو الخمس ثم فاصل طنيني بين درجتي الجهاركاه والنوا . وفي الهبوط يتحول جنس النهاود على الراست إلى جنس نوأثر على الراست . وعند الاستقرار يستبدل الحجاز بالجهاركاه .

الثالث : شكل أول ـ نهاوند على النوا ذو أربع .

شكل ثانٍ جهاركاه على الجهاركاه ذو أربع ـ وباشتراك هذا الجهاركاه مع العجم على عجم العشيران ، يتألف من هذين العقدين نغمة العجم وغمازها الجهاركاه .

الرابع : نهاوند على الكردان ذو أربع ثم فاصل طنيني .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار الجهاركاه على الجهاركاه والعجم على العجم .

إجراء العمل :

يبدأ العمل من مقام الفرحفزا بإظهار العقد الثالث دخولاً إليه من الجهاركاه أو العجم . والبعض يحتم الدخول إليه من درجة النوا ، ولكنه لا يشترط أن يكون النوا مظهراً للحن[١] ومحتوم لمس الحساس[٢] قبل الاستقرار ، وهذا الاستقرار كان في الأصل على اليكاه فقط . فأصبح اليوم يجوز أيضاً على النوا باعتباره الجواب .

مقام الشد عربان

دليل المقام

جنس حجاز على اليكاه ذو أربع

فاصل طنيني

جنس حجاز على الدوكاه ذو أربع

جنس حجاز على النوا ذو أربع

فاصل طنيني

جنس حجاز على المحير ذو أربع

جنس نهاوند يحول الى نوائر على الراست ذو خمس

جنس نهاوند على الكردان ذو خمس

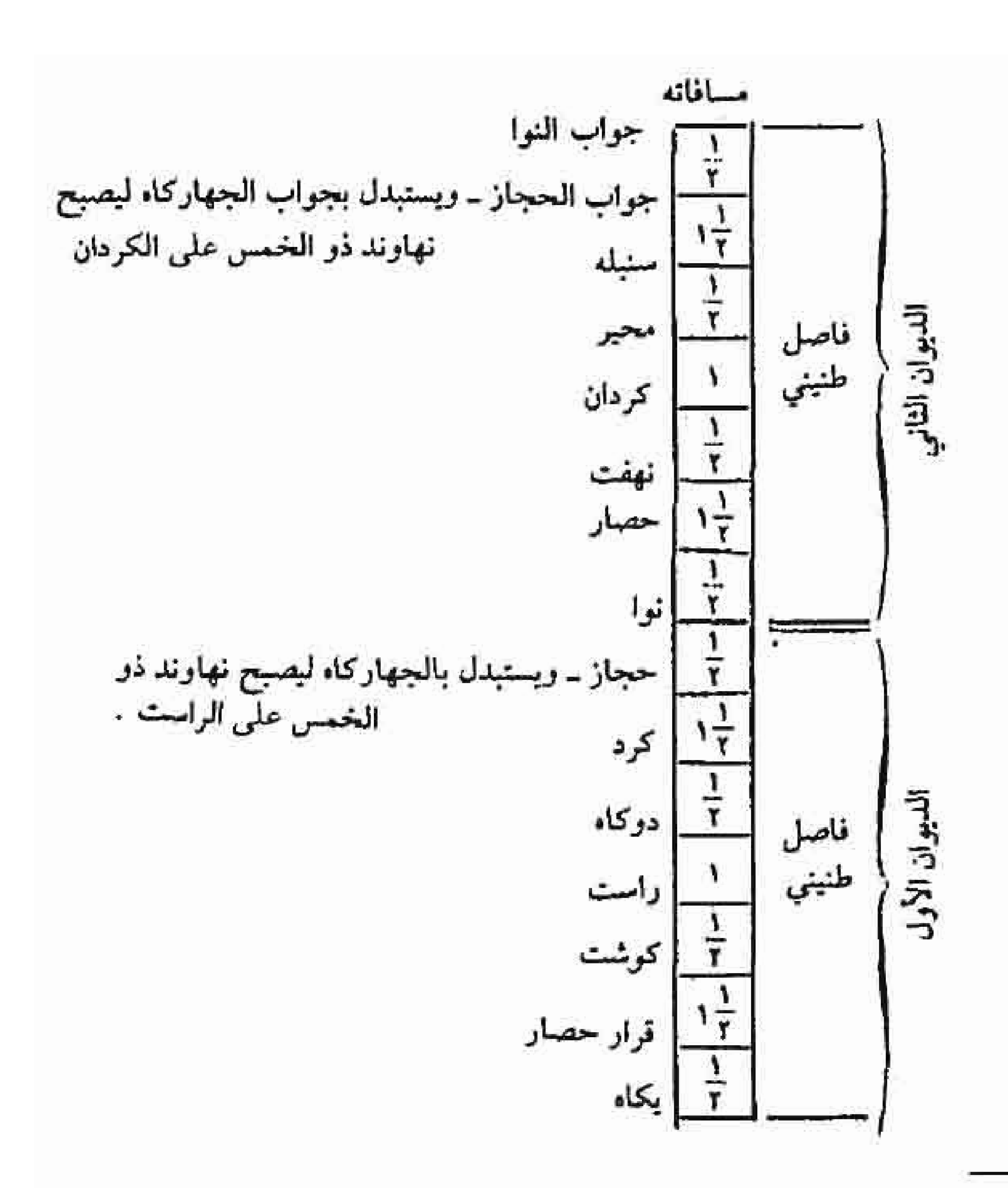
من فصيلة الحجاز[٣] عدد أصواته ديوانين تكوينه بالجمع المنفصل تدوينه ـ بيان عقوده .

---

(١) الظهير ـ هو صوت ذو مسافة كاملة يسفل المستقر يحسن الهبوط إليه قبل الاستقرار والدخول منه عند الاستهلال .

(٢) الحَسَّاس ـ هو الصوت السابع من سلم المقام ـ أي مقام ـ بينه وبين الثامن نصف مسافة ، ونعني هنا بلمس الحساس . قرار هذا السابع الذي هو أيضاً الظهير بذاته .

(٣) ينسب هذا المقام إلى فصيلة الحجاز القديم الذي يستقر على الدوكاه ، وكان يستعمل فيه درجة السيكاه بدلاً من الكرد وهذه المسافة استعملها العرب مدة من الزمن في مقام الحجاز وهي ١ $\frac{1}{2}$ وأخذها الأتراك عن العرب . ثم عدل العرب هذه المسافة فأبدلوا السيكاه بالكرد فصارت المسافة $\frac{1}{4}$ ١ وبذلك أصبح لحناً عصرياً من ألحان الحجاز المصور على درجة اليكاه أو على=



= جوابه مع اختلاف بسيط في الطابع والإجراء . وبما أن الشدعربان خالٍ من الأرباع الصوتية فمن الميسور عزفه على الآلات الغربية (الثابتة) ويعادل من الألحان الفرنجية لحن (دومينور هارمونيك) ويحول إلى (صول مينور هارمونيك) عند الختام . أما اسمه : فينطقه الأتراك شَدَّ عَرَبَان والمصريون شث عربان كما هو مدون في المؤلفات التركية . وكلمة شث معناها باللغة التركية تصوير وهي سبب تسميته بشث عربان ولان أيضاً جنس ذي الأربع الأعلى منه هو غماز لذي الأربع الأدنى الذي هو مصدر اللحن والذي صُوِّرَ على غير مركزه الأصلي . وقد ورد في الرسالة الشهابية مكتوباً (شَدّ) وهذه الرسالة هي أقدم من المطبوعات التركية . والأتراك حينما أخذوه عن العرب مسخوه فأصبح بهذا الشكل الذي صار معروفاً به ، وأدخل بعضهم على اسمه كلمة شث بمعنى تصوير ، والتصوير لم يكن معروفاً عند العرب ، بل هو من ابتكار الأتراك . والذين أدخلوا كلمة شث ضمن اسم اللحن كانوا مخطئين ، لأن كلمة عَرَبان عند الأتراك يقابلها (عَرْباء) عند العرب . فشث عربان معناها (تصوير لحن العرباء) الذي هو لحن الحجاز .

عقود المقام :

الأول : حجاز على اليكاه ذو أربع ثم فاصل طنيني .

الثاني : حجاز على الدوكاه ذو أربع ويشترك معه جنس النهاوند والنوأثر على الراست .

الثالث : حجاز على الكردان ذو أربع ثم فاصل طنيني .

الرابع : حجاز على جواب النوا ذو أربع ويشترك معه جنس النهاوند على الكردان .

شخصية المقام :

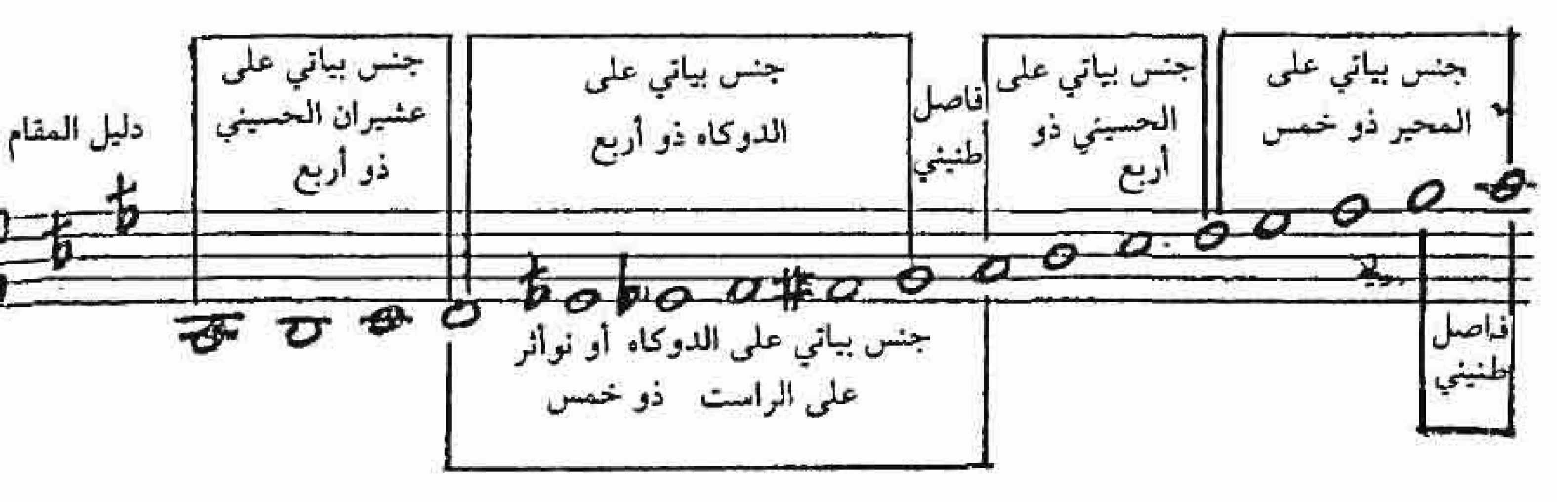
تقوم على إظهار جنسي النهاوند والنوأثر على الراست .

إجراء العمل :

يبدأ العمل من مقام الشد عربان من العقد الثالث ويحتم الدخول إليه من درجة النوا أو ما حولها ـ ثم الهبوط إلى العقد الثاني للعمل في دائرته بشكليه الأول والثاني . ثم يعود إلى الصعود حتى الرابع إذا أمكن . ثم الهبوط عقداً فعقداً وعند الوصول إلى العقد الثاني يعمل بشكليه أو بأشكاله الثلاثة وهي : الحجاز والنهاوند والنوأثر . الأول على الدوكاه والثاني والثالث على الراست . والاستقرار على درجة اليكاه مستقر المقام ويستحسن لمس قرار الحجاز أو جوابه إذا أريد الاستقرار على درجة النوا .

مقام حسيني العشيران أو عشيران الحسيني

من فصيلة البياتي . عدد أصواته ديوانين . تكوينه ـ بالجمع المتصل . تدوينه ـ بيان عقوده .



عقود المقام :

الأول : بياتي على العشيران ذو أربع .

الثاني : بياتي على الدوكاه ذو أربع ثم فاصل طنيني .

الثالث : بياتي على الحسيني ذو أربع .

الرابع : بياتي على المحير ذو خمس ثم فاصل طنيني .

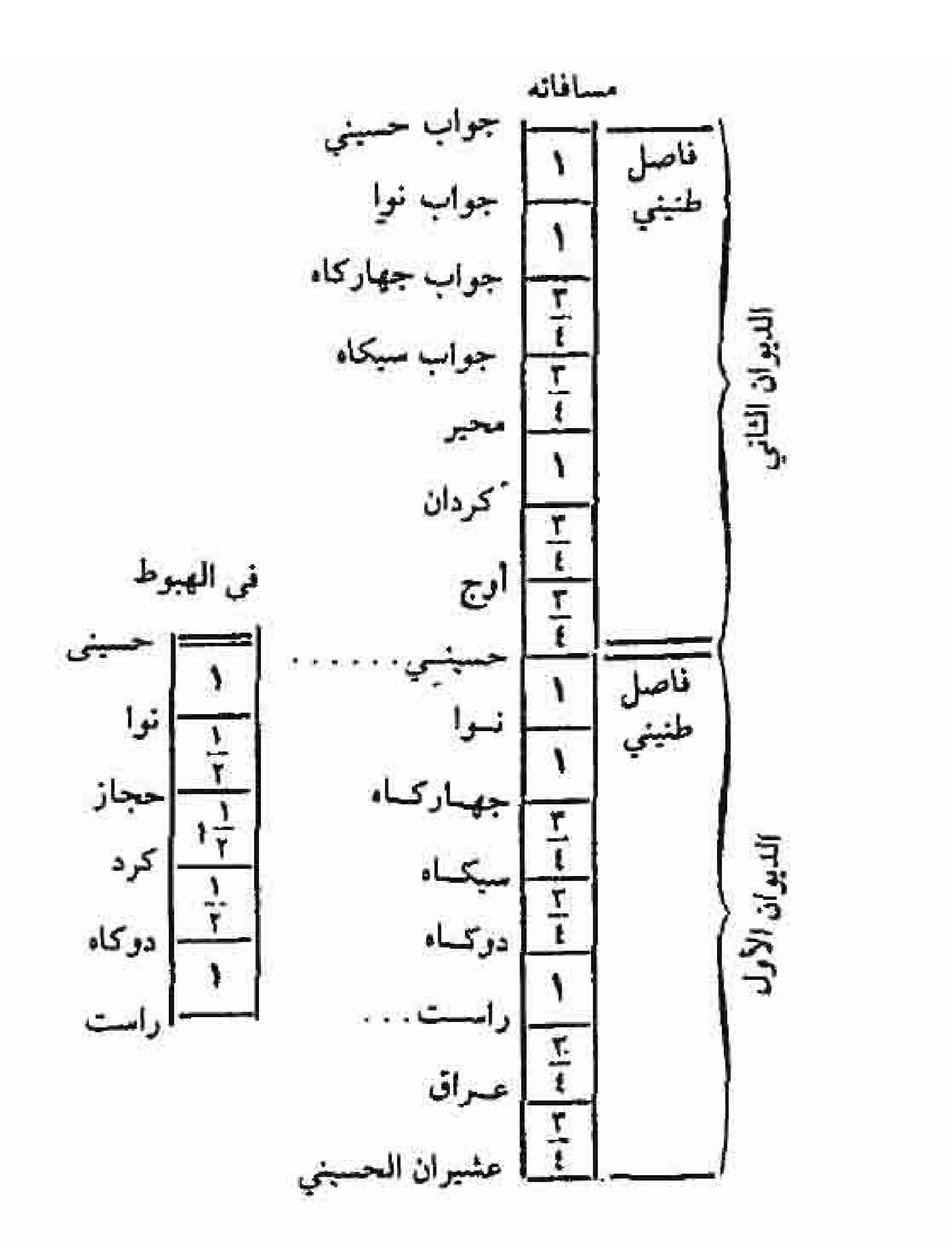
والهبوط كالصعود غير أنه في الهبوط يعمل بجنس نكريز ذي الخمس على درجة الراست ؛ وبياتي ذي الخمس على درجة الدوكاه .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس النكريز على درجة الراست والبروز بدرجة الحسيني لأنها مركز النغمة مع بيان العقد الثاني .

إجراء العمل :

يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث ـ ثم الهبوط إلى العقد الثاني لإظهاره بقوة . ثم الهبوط إلى االعقد الأول . ويحتم الدخول من درجة الحسيني ثم إظهار العقد الثالث (بياتي على الحسيني) لأنه مركز النغمة .

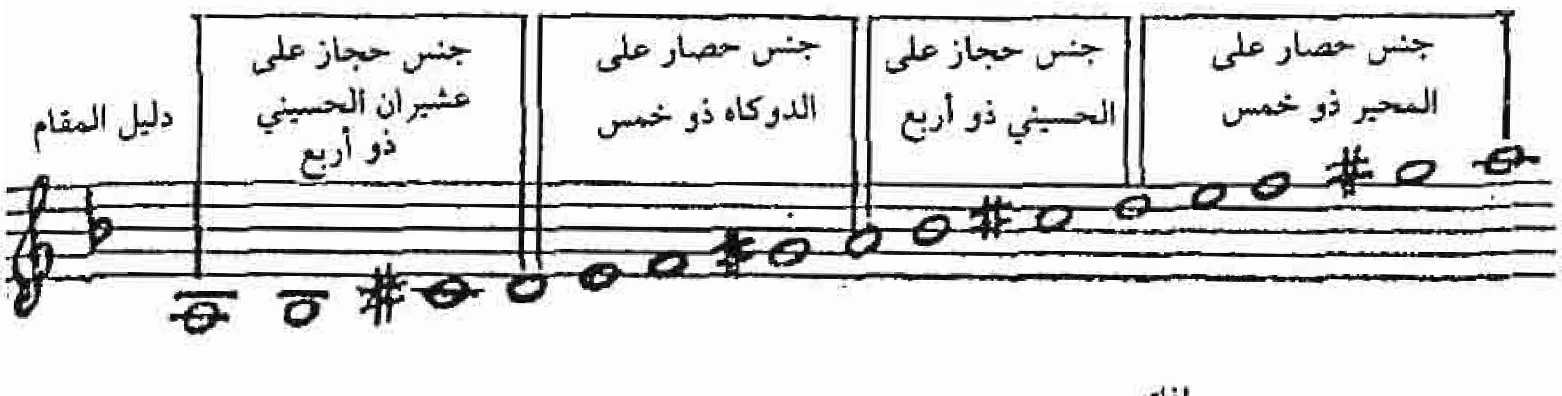


ملاحظة :

في حالة الصعود بعد العقد الثالث إلى الرابع إذا أمكن . يصير الهبوط تدريجياً عقداً فعقداً حتى العقد الأول .

مقام السوذدل

من فصيلة الحجاز . عدد أصواته ديوانين . تكوينه ـ بالجمع المتصل . تدوينه ـ بيان عقوده .



مسافاته

الدرجة	المسافة
جواب حسيني	
	١/٢
جواب حصار	
	١ ١/٢
جواب جهاركاه	
	١/٢
جواب بوسليك	
	١
محير	
	١/٢
شاهناز	
	١ ١/٢
عجم	
	١/٢
حسيني	
	١/٢
حصار	
	١ ١/٢
جهاركاه	
	١/٢
بوسليك	
	١
دوكاه	
	١/٢
زركولاه	
	١ ١/٢
عشيران العجم	
	١/٢
عشيران الحسيني	

الديوان الثاني (من حسيني إلى جواب حسيني)

الديوان الأول (من عشيران الحسيني إلى حسيني)

عقود المقام :

الأول : حجاز على عشيران الحسيني ذو أربع .

الثاني : حصار على الدوكاه ذو خمس .

الثالث : حجاز على الحسيني ذو أربع .

الرابع : حصار على المحير ذو خمس .

في الهبوط يتبع ذات طريقة الصعود ولا فرق بينهما غير أنه يلمس درجة قرار الحصار قبل الاستقرار على عشيران الحسيني مستقر المقام .

شخصية المقام :

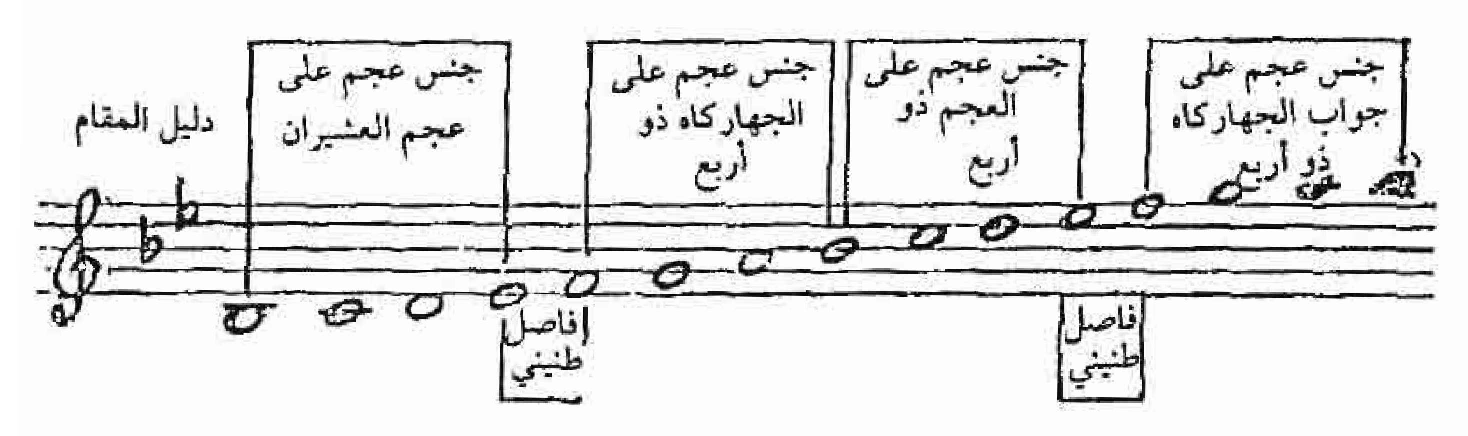
تقوم على إظهار جنس الحصار على درجة الدوكاه . وجنس الحجاز على درجة الحسيني . وما إظهار هذين الجنسين أي [الحجاز على الحسيني - والحصار على الدوكاه] إلا لتمييز هذا المقام عن شبيهه مقام الشاهناز المصور على عشيران الحسيني .

إجراء العمل :

جرت العادة أن يبدأ العمل في هذا المقام بإظهار العقد الثاني [حصار على الدوكاه] دخولاً عليه من درجة النوا مع لمس الحصار أحياناً الذي هو ظهيراً للنوا . ثم النزول إلى العقد الأول . ثم الصعود تدريجياً إلى الرابع إذا أمكن . والهبوط يتبع الطريقة المدونة أعلاه .

مقام العجم عشيران :

من فصيلة العجم عدد أصواته ديوانين تكوينه بالجمع المنفصل تدوينه - بيان عقوده .



عقود المقام :

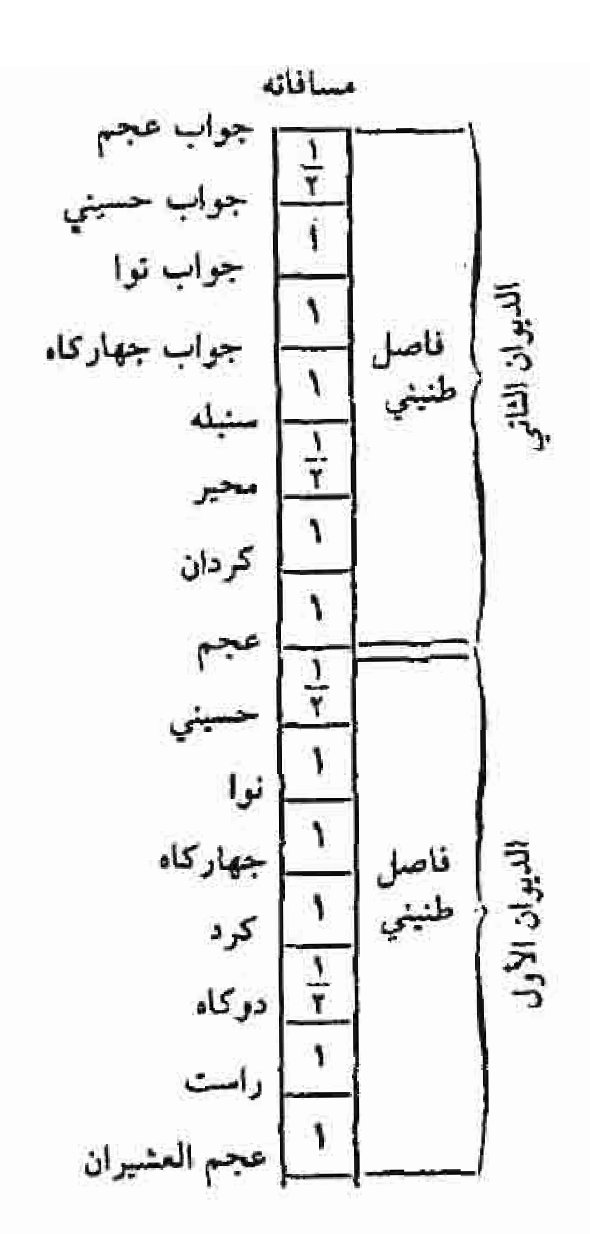
الأول : عجم على عجم العشيران ذو أربع ثم فاصل طنيني .

الثاني : عجم على الجهاركاه ذو أربع .

الثالث : عجم على العجم ذو أربع ثم فاصل طنيني .

الرابع : عجم على جواب الجهاركاه ذو أربع .

والهبوط كالصعود . غير أنه يجوز بصفة عرضية عمل جنس الحجاز ذو الخمس على درجة الجهاركاه وذلك بالصعود من الكردان إلى الجهاركاه ، مروراً على درجات .



الكردان والعجم والحسيني ثم الحجاز بدلاً من النوا . ثم الجهاركاه .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار درجتي الجهاركاه والعجم .

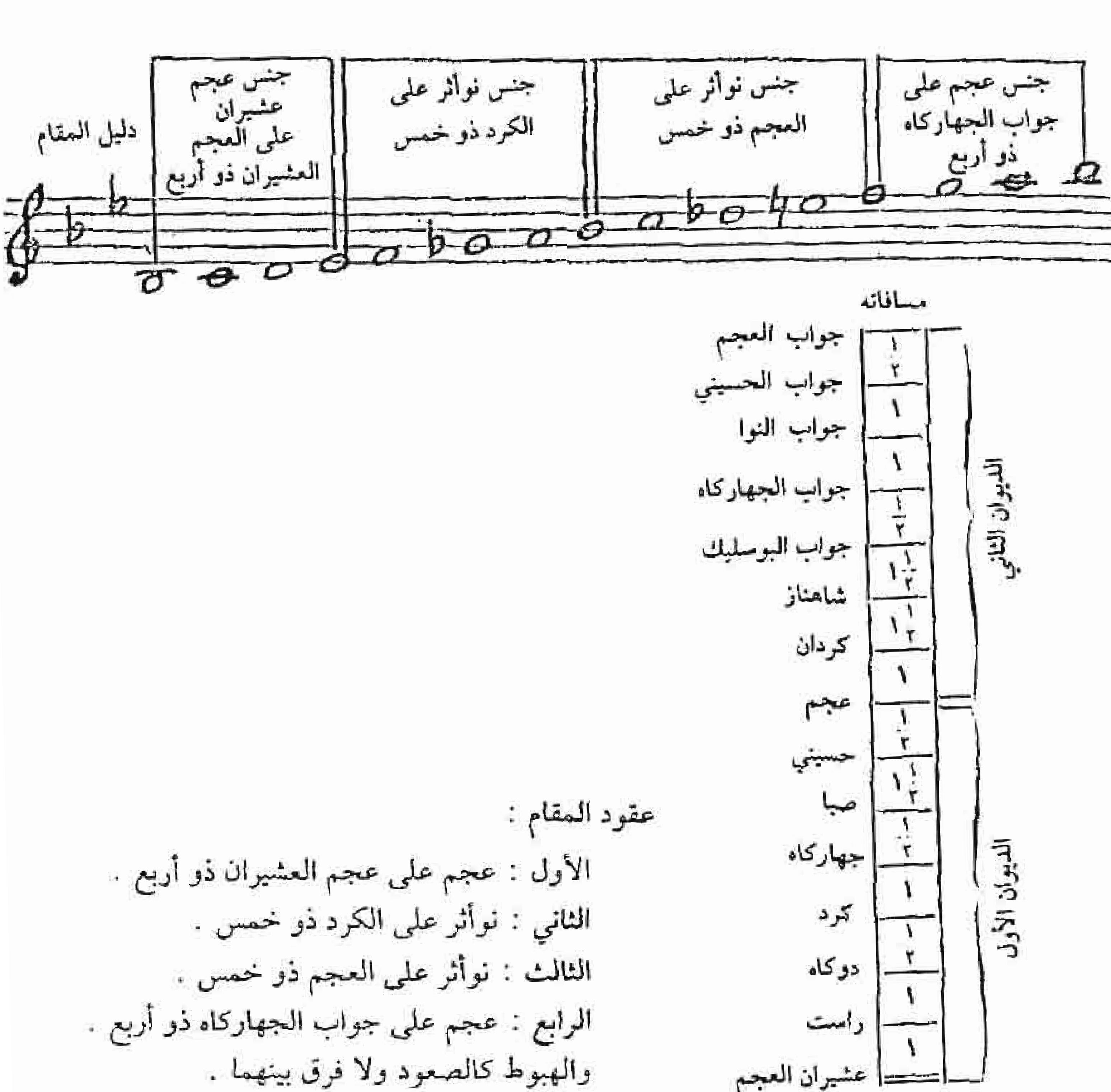
إجراء العمل :

جرت العادة بأن يبدأ العمل في مقام العجم عشيران بإظهار العقد الثاني دخولاً إليه من درجة الجهاركاه التي هي غماز المقام .

يلي ذلك : النزول إلى العقد الأول ثم العودة إلى العقد الثاني ، ومنه إلى العقد الرابع إذا أمكن ، والاستقرار على مستقر المقام .

مقام الشوق أفزا

من فصيلة العجم . عدد أصواته ديوانين . تكوينه بالجمع المتصل . تدوينه ـ بيان عقوده .



عقود المقام :

الأول : عجم على عجم العشيران ذو أربع .

الثاني : نوأثر على الكرد ذو خمس .

الثالث : نوأثر على العجم ذو خمس .

الرابع : عجم على جواب الجهاركاه ذو أربع .

والهبوط كالصعود ولا فرق بينهما .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار النوأثر على الكرد وعلى العجم وجنسي الجهاركاه على الجهاركاه

بإبدال الحجاز بالنوا ـ والعجم على عشيران العجم أو عجم العشيران والمعنى واحد .

إجراء العمل :

بموجب الاصطلاح التركي ، يبدأ العمل بإظهار النوأثر على العجم تارة والنوأثر على الكرد تارة أخرى . ثم عبارة حجاز على الجهاركاه يلمس العجم والحسيني والصبا والجهاركاه ـ أو النوأثر على الكرد . وذلك بإضافة الكرد على أصوات حجاز الجهاركاه . وبعد الاستقرار على الكرد يحتم العمل بختام مقام العجم عشيران على عجم العشيران . ويكون ذلك إما بإظهار العجم والحصار والنوا والجهاركاه والكرد والدوكاه والراست وعجم العشيران ـ أو الاكتفاء بإظهار النوا ثم الجهاركاه ثم الكرد ثم الدوكاه فالراست فعجم العشيران الذي يستقر عليه المقام .

والبعض يستحسن إضافة عبارة من النوأثر على عجم العشيران . يختم بها العمل من المقام وذلك أنه بعد الوقوف على عجم العشيران كما تقدم يلمس الراست فالزركولاه فالبوسليك ثم الزركولاه فالراست فعجم العشيران .

مقام العراق

من فصيلة العراق عدد أصواته ديوانين ـ تكوينه بالجمع[1] تدوينه ـ بيان عقوده ..

عقود المقام :

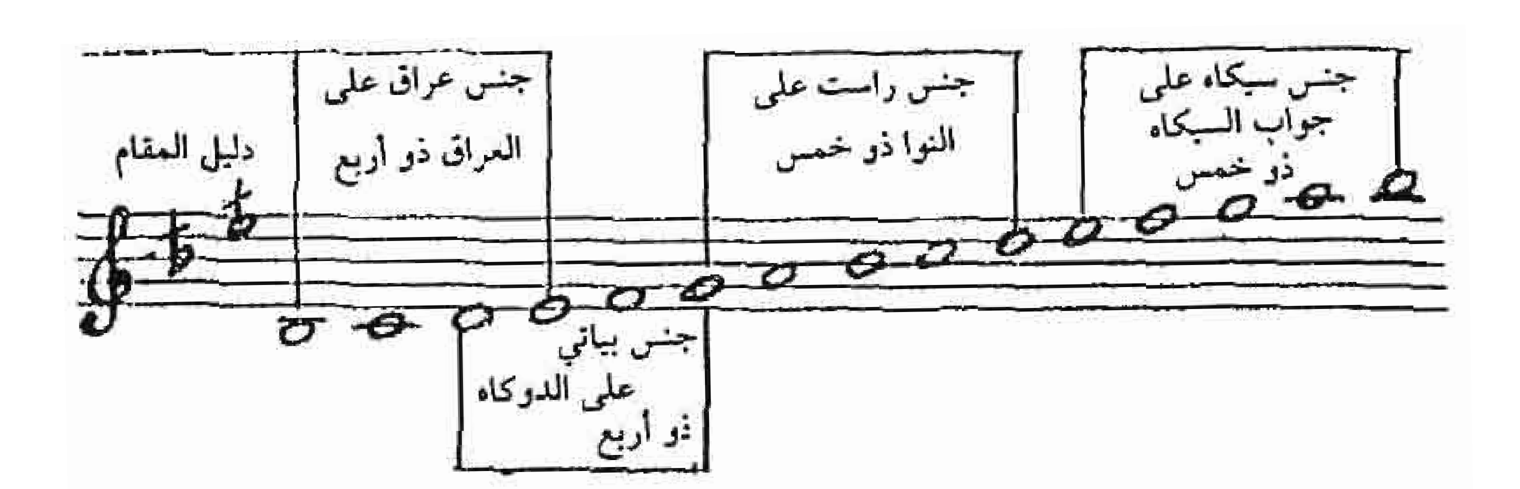
الأول : عراق على العراق ذو أربع .

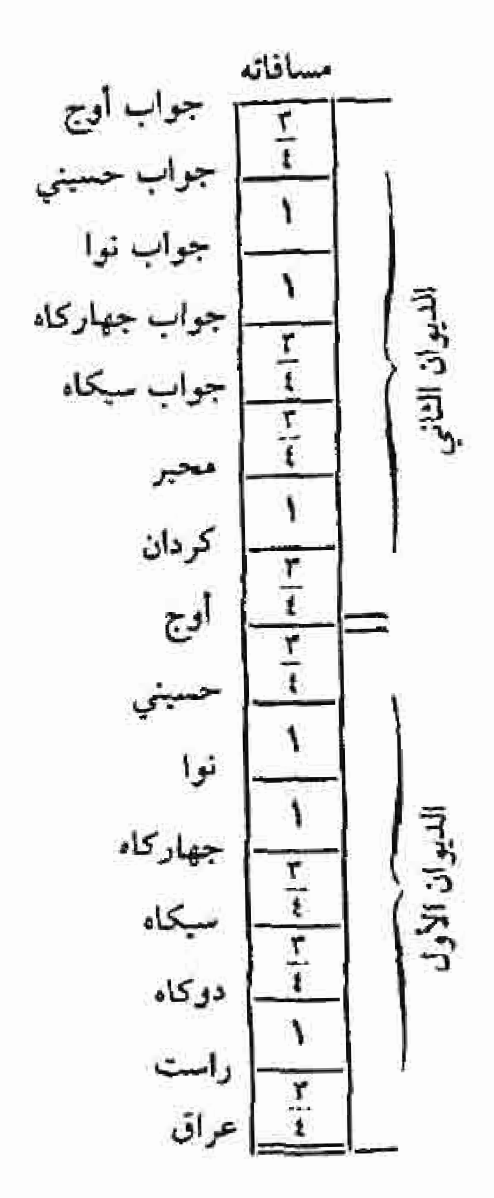
الثاني : بياتي على الدوكاه ذو أربع .

الثالث : راست على النوا ذو خمس وأوج على الأوج .

---

(١) يحلل البعض مقامي العراق والسيكاه من جنس [ذو الثلاث] للعقد الأول . وهذا القياس الثلاثي لا وجود له في تكوين الأجناس العربية وغير العربية . لأن الجنس كما هو معلوم مبني على مبدأ البعد [الذي بالأربع] المؤلف من أربعة أصوات تنحصر بينها مسافات مجموعها مسافتان ونصف المسافة دون زيادة أو نقصان . فإذا اعتبرنا جنس العراق هذا من ذي الثلاث ، فإن مجموع مسافاته تنقص ثلاثة أرباع المسافة . وإذا اعتبرناه مؤلفاً من [الذي بالأربع] فإنه يزيد ربع مسافة ، لذلك ، لا يمكن استعمال هذا المقام [العراق] المركب وأمثاله في تكوين الألحان وتحليلها في إظهار الفصائل على أساس الطريقة العلمية المتبعة .





الرابع : سيكاه على جواب السيكاه ذو خمس .

والهبوط كالصعود غير أنه يبدل جنس الأوج بالعجم في العقد الثالث . ثم يهبط

منه إلى العقد الثاني ومنه إلى الأول حيث يستقر على العراق مستقر المقام .

شخصية المقام :

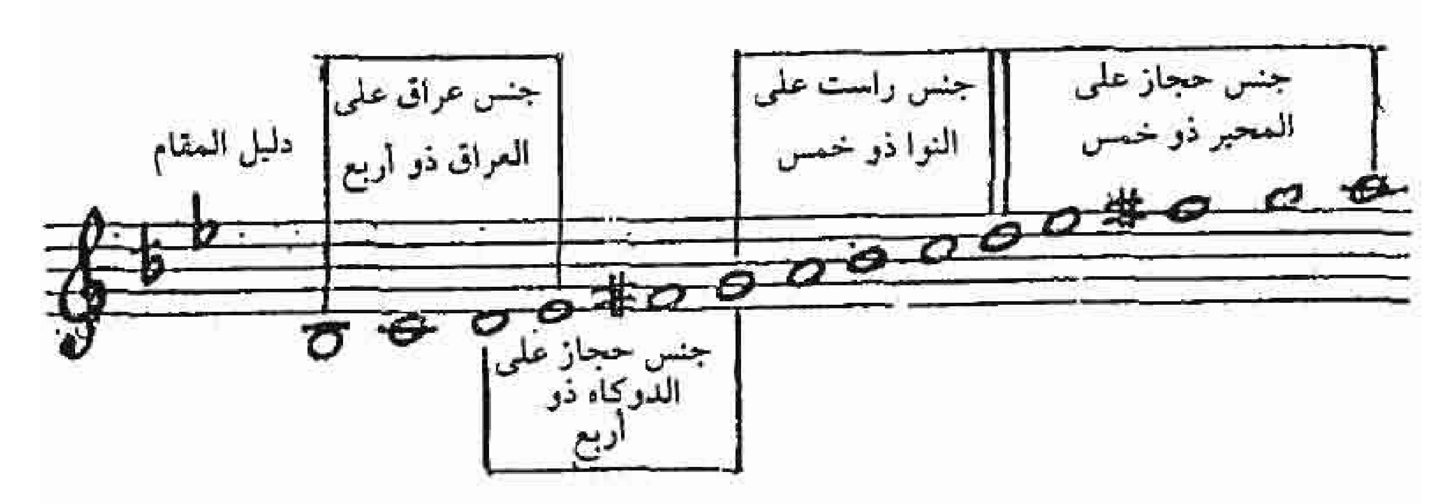
تقوم على إظهار جنس البياتي على درجة الدوكاه .

إجراء العمل :

جرت العادة أن يبدأ العمل في مقام العراق بإظهار العقد الأول دخولاً إليه عادة من درجة الراست مع استعمال صوت اليكاه كظهير له ، ثم يصير الانتقال إلى العقد الثاني [بياتي على الدوكاه] ويصعد منه إلى الثالث [راست على النوا] حيث يشترك معه عقد آخر هو أوج على الأوج . ومنه إلى الرابع إذا أمكن ثم يكون الهبوط كما هو مدون أعلاه .

مقام راحة الأرواح

من فصيلة العراق عدد أصواته ١٤ صوتاً تكوينه بالجمع[١] تدوينه ـ بيان عقوده .



عقود المقام صعوداً :

الأول : عراق على العراق ـ ذو أربع .

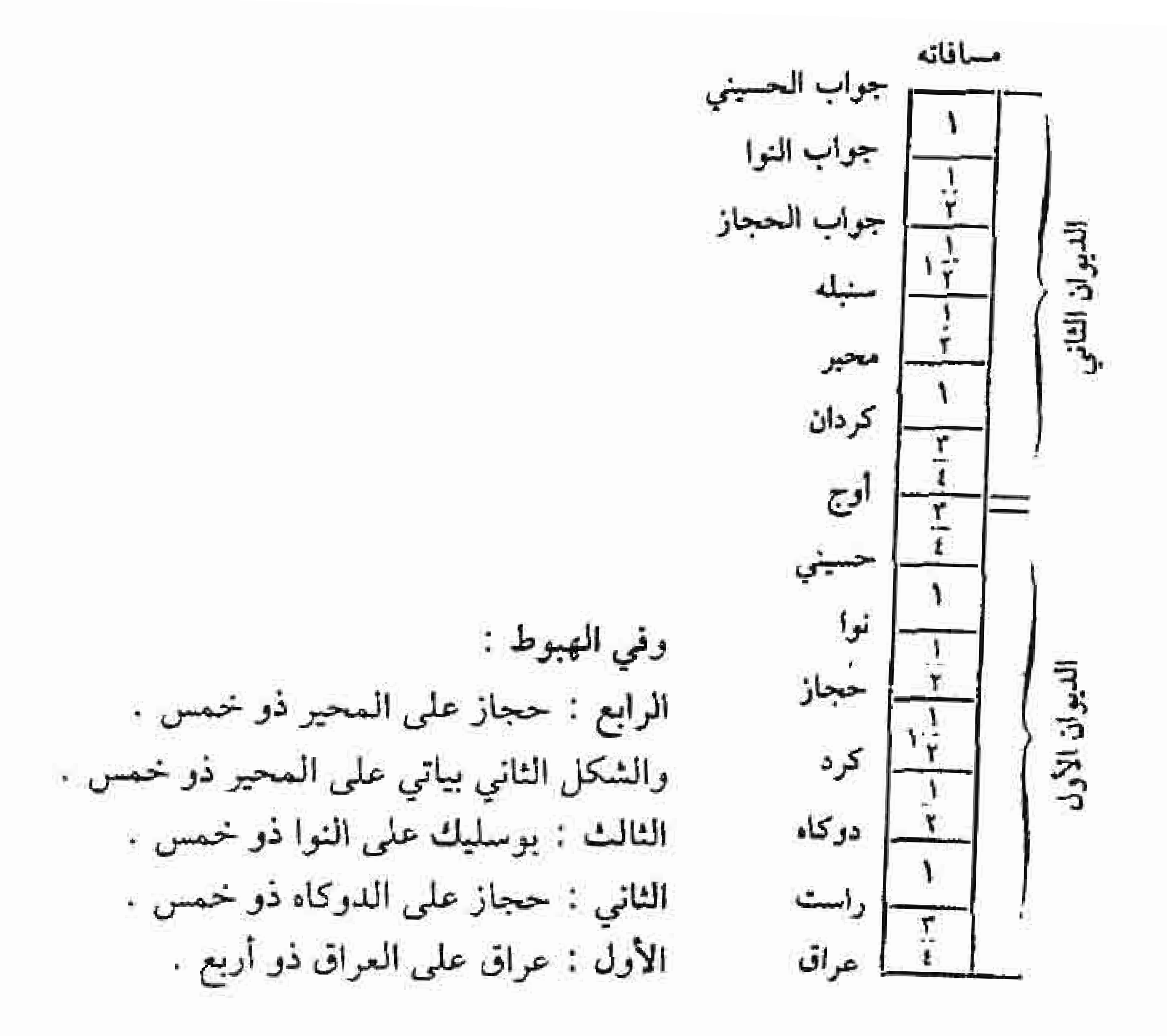
الثاني : حجاز على الدوكاه ـ ذو أربع .

الثالث : راست على النوا ـ ذو خمس .

الرابع : حجاز على المحير ـ ذو خمس .

---

(١) راجع حاشية الصفحة السابقة .



وفي الهبوط :

الرابع : حجاز على المحير ذو خمس .

والشكل الثاني بياتي على المحير ذو خمس .

الثالث : بوسليك على النوا ذو خمس .

الثاني : حجاز على الدوكاه ذو خمس .

الأول : عراق على العراق ذو أربع .

شخصية المقام :

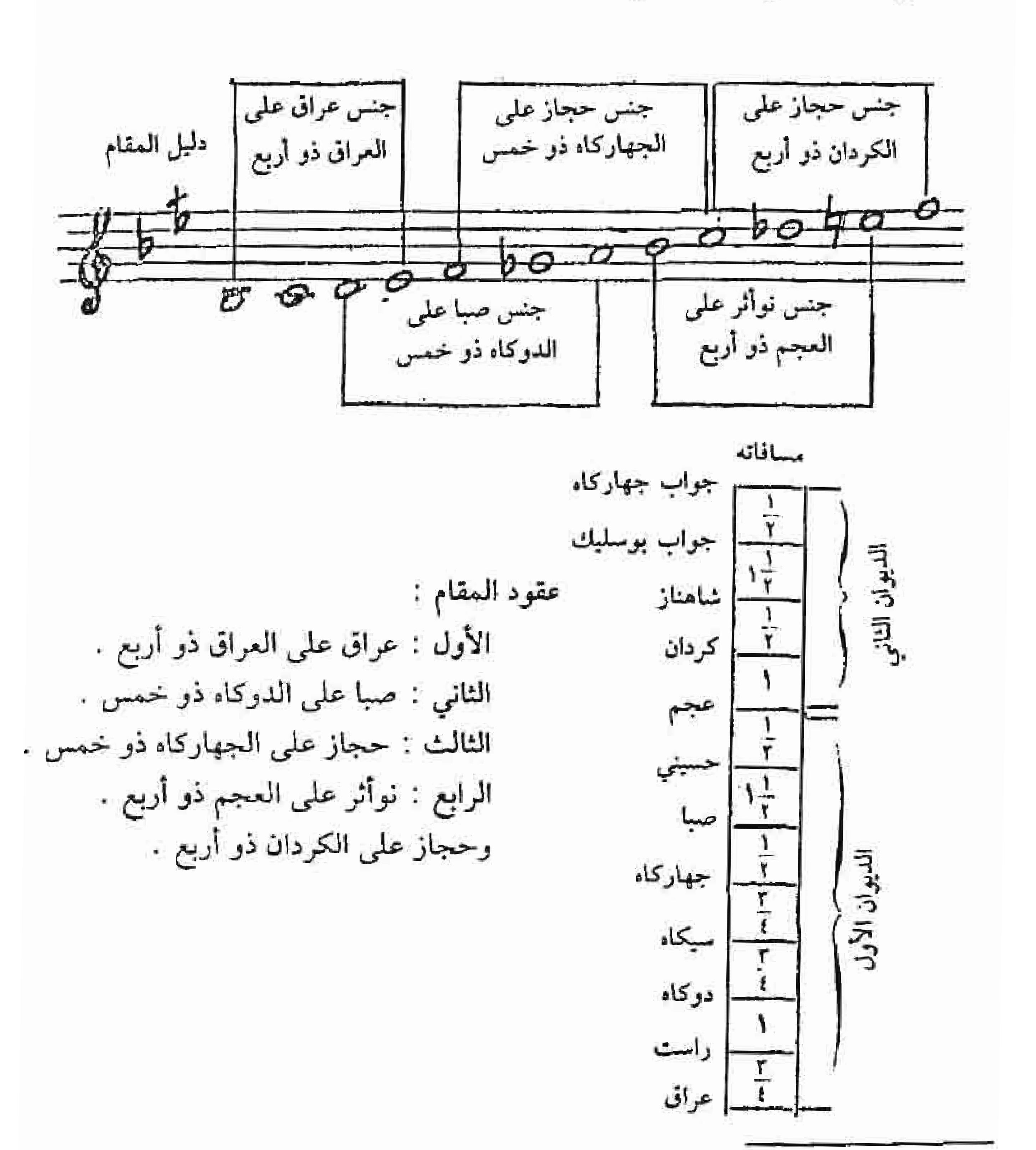
تقوم على إظهار جنس الحجاز على درجتي الدوكاه والمحير .

إجراء العمل :

جرت العادة أن يبدأ العمل في مقام راحة الأرواح بإظهار العقد الثاني أي [الحجاز على الدوكاه] يضاف إليه إذا أريد العقد الثالث مبدلاً فيه الأوج بالعجم لعمل جنس البوسليك على النوا كعقد إضافي . يلي ذلك : الانتقال إلى العقد الثالث [راست على النوا] ثم الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن . ثم العودة بموجب عقود الهبوط إلى حيث مستقر المقام في العقد الأول .

مقام البسته نكار

من فصيلة العراق عدد أصواته ١٢ صوتاً تكوينه[١] تدوينه ـ بيان عقوده .



عقود المقام :

الأول : عراق على العراق ذو أربع .

الثاني : صبا على الدوكاه ذو خمس .

الثالث : حجاز على الجهاركاه ذو خمس .

الرابع : نوأثر على العجم ذو أربع .

وحجاز على الكردان ذو أربع .

---

(١) انظر شرح مقامي العراق والسيكاه في صفحة تحليل مقام العراق . فمقام البسته نكار هو أيضاً وكل مقام حلل سابقاً من ذي الثلاث يكون حكمه حكم مقامي العراق والسيكاه في عقدهما الأول . وهذه المقامات وأمثالها يطلق عليها المقامات المتشابهة .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار الصبا على الدوكاه والعراق على العراق .

إجراء العمل :

يستهل في مقام البسته نكار وهو [مقام مركب] بعمل الصبا على الدوكاه . وبعد الوقوف على هذا الدوكاه ، يعمل بجنس عراق على العراق وذلك بلمس الراست والعراق . ثم يصعد عقداً فعقداً حتى العقد الرابع بشكليه الأول والثاني إذا أمكن .

ثم يصير الهبوط تدريجياً كالصعود ويعمل بجنس أوج على الأوج وذلك باستبدال العجم بالأوج والشاهناز بالمحير . وهذا العقد وسواه من العقود التي تسمى بالعرضيات أو ما يطرأ على هذا المقام أو سواه من المقامات العربية ، فليست هذه التغييرات الغير معينة أو محدودة سوى عرضيات يجوز العمل منها مع عدم وجودها في أصل المقام . إن كان هذا المقام صحيح أو مركب .

مقام الأوج آرا

مقام الأوج آرا تركي الأصل .

ومن فصيلة خاصة تشبه الحجازكار المصور على درجة العراق التركية أو هو بذاته .

عدد أصواته ١٢ صوتاً مع صوت الظهير .

تكوينه[1] تدوينه ـ بيان عقوده .

دونه رؤوف يكتا بك من ثلاثة عقود كما يلي :

---

(١) ومعنى هذا أن الأتراك يستعملون هذا المقام بالأصوات التالية ـ العراق التركية . الراست . الكرد . السيكاه التركية . الحجاز . النوا . العجم . الأوج التركية . الكردان . المحير . البزرك التركية . ووضع المي أي العجم خارج العقود ، فهم يعنون بها ـ للدلالة على أن لهذا المقام (ظهيراً) هو صوت العجم . وهذا الظهير يحتم وجوده في كثير من المقام العربية والتركية . وتركيب هذا المقام على النحو المدون به أعلاه ، معناه تصوير مقام الحجازكار على درجة العراق التي هي (فا) المقابل لصوت الكوشت في الموسيقى العربية . والغريب في أمر تركيب الأتراك لهذا المقام هو ما يعرفه الجميع عن القاعدة الموسيقية الطبيعية العامة التي لا يجوز فيها أن يكون بين صوتين متعاقبين =

العقد	أسماؤه بالتركية		مسافاته
العقد الثالث (ذو أربع)	بزرك	سي	
			١
	محير	لا	
			١
	كردان	صول	
			½
العقد الثاني (ذو خمس)	أوج (¼)	فا #	
			½
	عجم	مي #	
			١½
	نوا	ري	
			½
	حجاز (١¼)	دو #	
			١
العقد الأول (ذو أربع)	سيكاه	سي	
			½
	كرد (¼)	لا #	
			١½
	راست (¾)	صول	
			½
	عراق	فا #	
			½
	عجم ـ صوت الظهير	مي #	

أسماؤه بالعربية		مسافاته
جواب بوسليك	مي	
		١
محير	ري	
		١
كردان	دو	
		½
نهفت	سي	
		½
عجم	سي b أو لا #	
		١½
نوا	صول	
		½
حجاز	فا #	
		١
بوسليك	مي	
		½
كرد	مي b أو ري #	
		١½
راست	دو	
		½
كوشت	سي	
		½
عجم	مي b أو لا #	

وقد جاء في كتاب المؤتمر في محضر الجلسة السادسة صفحة ١٤١ ما يلي :

= في تركيب المقام ربع مسافة صوتية كما هو مشار أعلاه بين الكرد والسيكاه ، والسيكاه والحجاز ـ والعجم والأوج . فأقل ما يجب أن تكون المسافة (نصف مسافة) ووجودها في هذا المقام خطأ في تكوين الألحان عند العرب وعند الأتراك . ولقد أخذ العرب هذا المقام من الأتراك ، ولكنهم استعملوه على درجة العراق لا الكوشت ، ثم غيروا في أوضاعه حتى أصبح مقاماً رخر غير مقام الأوج آرا التركي ، لأنهم جعلوه أولاً يستقر على العراق العربي وجوابه الأوج . وأبقوا على الراست والكرد والحجاز والنوا والعجم والكردان والمحير كما هم عليه عند الأتراك . أي أنهم لم ينزلوا بكل صوت من هؤلاء ربع درجة كما فعلوا بصوتي العراق والأوج وبذلك استقام النغم . أما الصعود في هذا المقام فهو كالهبوط ، غير أنه يبدل المحير بالشاهناز أحياناً إما شخصية المقام فإنها تقوم على إظهار الحجاز على درجتي الأوج والعراق . وإجراء العمل بموجب الاصطلاح التركي في دائرة العقد الثاني . ويقول هاشم بك في مجموعته «يبدأ العمل في بركة العجم ثم الأوج ؛ وبعده عربة الشاهناز ثم المحير والرجوع إلى الأوج هابطاً منه إلى العجم ، ثم النوا ثم الحجاز ثم السيكاه مع الكرد بدون إظهار الدوكاه والاستقرار على العراق ماراً بالراست» .

[لاحظ الشيخ درويش الحريري فساد تركيب هذا المقام معتقداً أن الأذن الصحيحة تمجه لعدم ملاءمته الطبع السليم] .

وقد أجريت التجربة بالصوت وغنى من هذا المقام الأستاذان علي الدرويش وكامل الخلعي فوافقا على هذا التركيب كما وافق باقي الأعضاء . وفيما يلي التركيب : وهو من جملة الأنغام التي قدمها المرحوم البارون رودولف دي أرلنجير فيما قدم إلى المؤتمر : عراق . راست . كرد . سيكاه . حجاز . نوا . عجم . أوج . شاهناز . سنبله . جواب سيكاه . جواب حجاز . جواب نوا .

أما تكوين عقوده فهي كما يلي : بالجمع المتصل .

العقد الأول : أوج آرا يستقر على العراق ذو أربع .

العقد الثاني : شكل مستعار على السيكاه ذو أربع .

العقد الثالث : شكل أوج على الأوج ذو أربع .

العقد الرابع : مستعار على جواب السيكاه .

والهبوط كالصعود .

وشخصية المقام هذا :

تقوم على إظهار الأوج على الأوج والمستعار على السيكاه . وقد أثير جدل فني في المجلة الموسيقية حول هذا الأوج آرا ، وذلك بعد أن مضى أربع سنين على انعقاد هذا المؤتمر للموسيقى العربية وهو المؤتمر الوحيد من نوعه كان انعقاده عام ١٩٣٢ .

وكان مثيرو هذا الجدل هم الأساتذة ـ محمد فخري . الشيخ حسن المملوك . مصطفى بك رضا . صفر بك علي . أحمد حامد صبح . وأسفر أخيراً عن اعتبارهم هذا المقام من فصيلة الحجازكار لا من فصيلة العراق كما ادعى البعض خطأ .

والمعتقد ، أن هذا المقام لا ينتمي في الحقيقة إلى هذين المقامين ، بل هو مقام مركب ينتهي على العراق التركي بطريقة تشبه الشاهناز كما جاء في مؤلفات العالمين الكبيرين رؤوف يكتا بك ـ وإسماعيل حقي بك .

أما إجراء العمل في هذا المقام فإنه يبدأ بإظهار العقد الثاني [مستعار على السيكاه] بعد إظهار مقام الأوج ويستبدل أحياناً السنبلة بالمحير .

يلي ذلك ، الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط يعمل على درجة الأوج إما بجنس مستعار أو بجنس أوج أو باشتراك الجنسين . ثم الهبوط إلى العقد الأول حيث يستقر على درجة العراق .

مقام السوزناك

من فصيلة الراست . عدد أصواته ١٤ صوتاً . تكوينه بالجمع المتصل . تدوينه - بيان عقوده .

جنس حجاز على جواب النوا ذو أربع
جنس بوسليك على الكردان ذو أربع
جنس حجاز على النوا ذو أربع
جنس راست على الراست ذو خمس
دليل المقام
جنس راست على الكردان في الهبوط ذو أربع
فاصل طنيني
جنس بوسليك على النوا في الهبوط ذو أربع
فاصل طنيني

عقود المقام :

الأول : راست على الراست (ذو خمس) مسبوق بفاصل طنيني يقع بين صوتي الراست والدوكاه .

الثاني : حجاز على النوا أو بوسليك على النوا في الهبوط (ذو أربع) .

الثالث : بوسليك على الكردان (ذو أربع) يسبقه فاصل طنيني يقع بين صوتي الكردان والمحير .

الرابع : حجاز على جواب النوا (ذو أربع) .

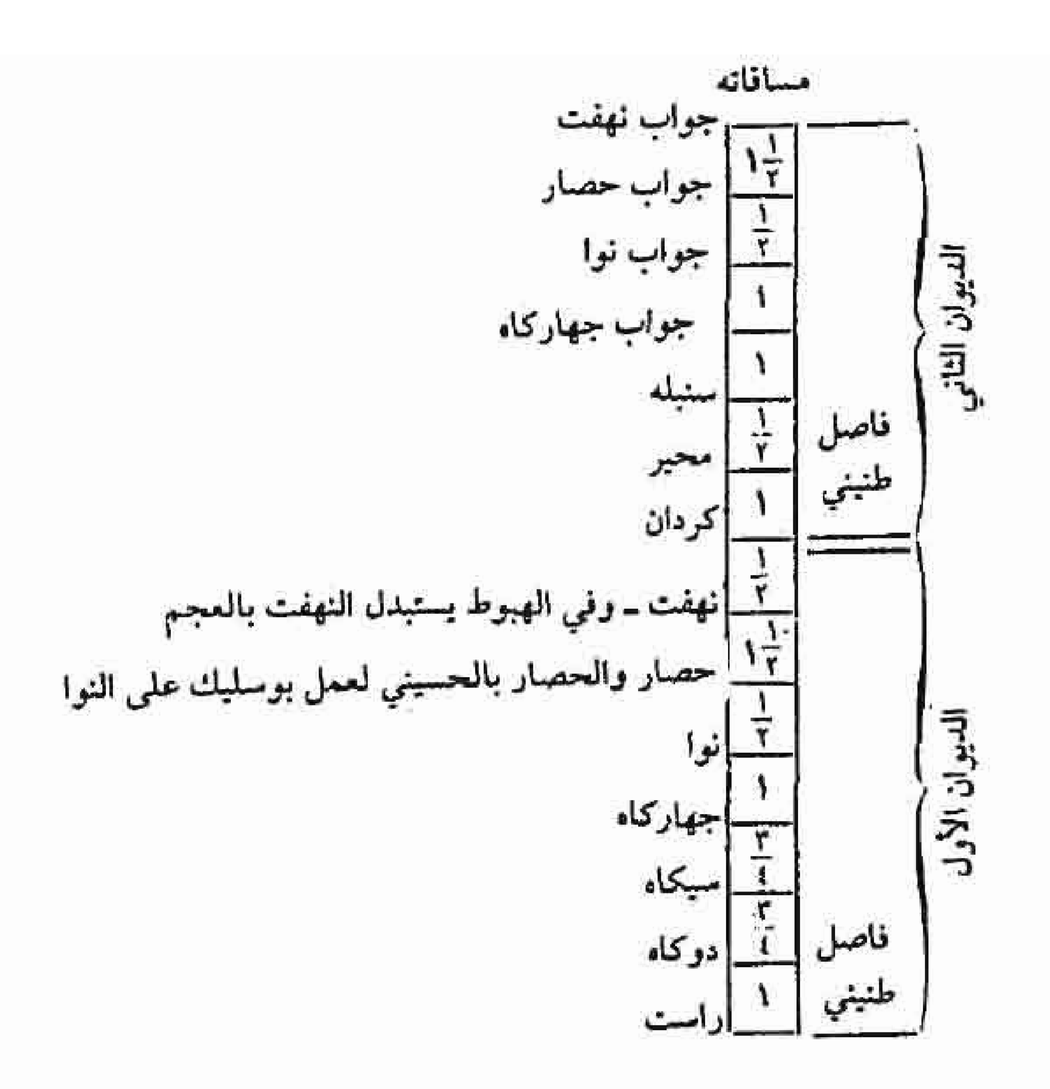
وفي الهبوط :

العقد الرابع : حجاز على جواب النوا ذو أربع .

العقد الثالث : راست على الكردان ذو أربع .

العقد الثاني : بوسليك على النوا ذو أربع .

العقد الأول : راست على راست ذو خمس .



شخصية المقام :

تقوم على إظهار الحجاز على درجة النوا . ويوجد مقام سوزناك تسمى أيضاً [بلازركولاه] يستعمل فيه درجة [الزركولاه] بدلاً من درجة الدوكاه عند الاستهلال ثم الدوكاه بدلاً من الزركولاه عند الختام وهذه طريقة الأتراك ومن ابتكارهم .

إجراء العمل :

يبدأ العمل بإظهار العقد الأول ، وبعضهم يستحسن الاستهلال من عقده الثاني ثم الهبوط منه إلى الأول والعودة إلى الثاني . ومنه إلى الثالث ثم الرابع إذا أمكن .

والنظاميون القدماء يحتمون البدء من درجة الجهاركاه متبوعة بالنوا . وقد أبطل المحدثون هذه القاعدة . وبعض المحدثين العرب يداعبون جنس الحجاز المصور على درجة الراست في الاستهلال تمشياً مع الطريقة التركية في استهلالهم من هذا المقام . والبعض يحلل هذا المقام من جنسين من ذوات الذي بالخمس متصلين كما هي الحال في

مقام النكريز . ومنهم أيضاً من يتطرق في الهبوط إلى مقام الحجاز مصوراً على درجة اليكاه أي مقام [شدعربان] أو حجازكار مصوراً على اليكاه وذلك تجاوباً واتساقاً مع عقده الثاني [حجاز على النوا] .

مقام السوزدلارا

من فصيلة الراست عدد أصواته ١٤ صوتاً تكوينه ـ هذا المقام مركب ولا يمكن استعماله في تدوين الألحان وتحليلها تدوينه ـ بيان عقوده .

دليل المقام

جنس جهاركاه على الراست أو راست على الراست ذو أربع

جنس جهاركاه على الجهاركاه ذو خمس

جنس راست على الكردان ذو أربع

جنس جهاركاه على جواب الجهاركاه ذو أربع

جنس بوسليك على الدوكاه ذو أربع

أو

جنس بياتي حسيني على الحسيني ذو أربع

أو

جنس راست على جواب الجهاركاه ذو أربع

عقود المقام :

الأول : جهاركاه على الراست ذو أربع أو بوسليك على الدوكاه أو بياتي على الدوكاه .

الثاني : جهاركاه على الجهاركاه ذو خمس أو بياتي حسيني على الحسيني ذو أربع .

الثالث : راست على الكردان ذو أربع .

الرابع : جهاركاه على جواب الجهاركاه أو راست على جواب الجهاركاه .

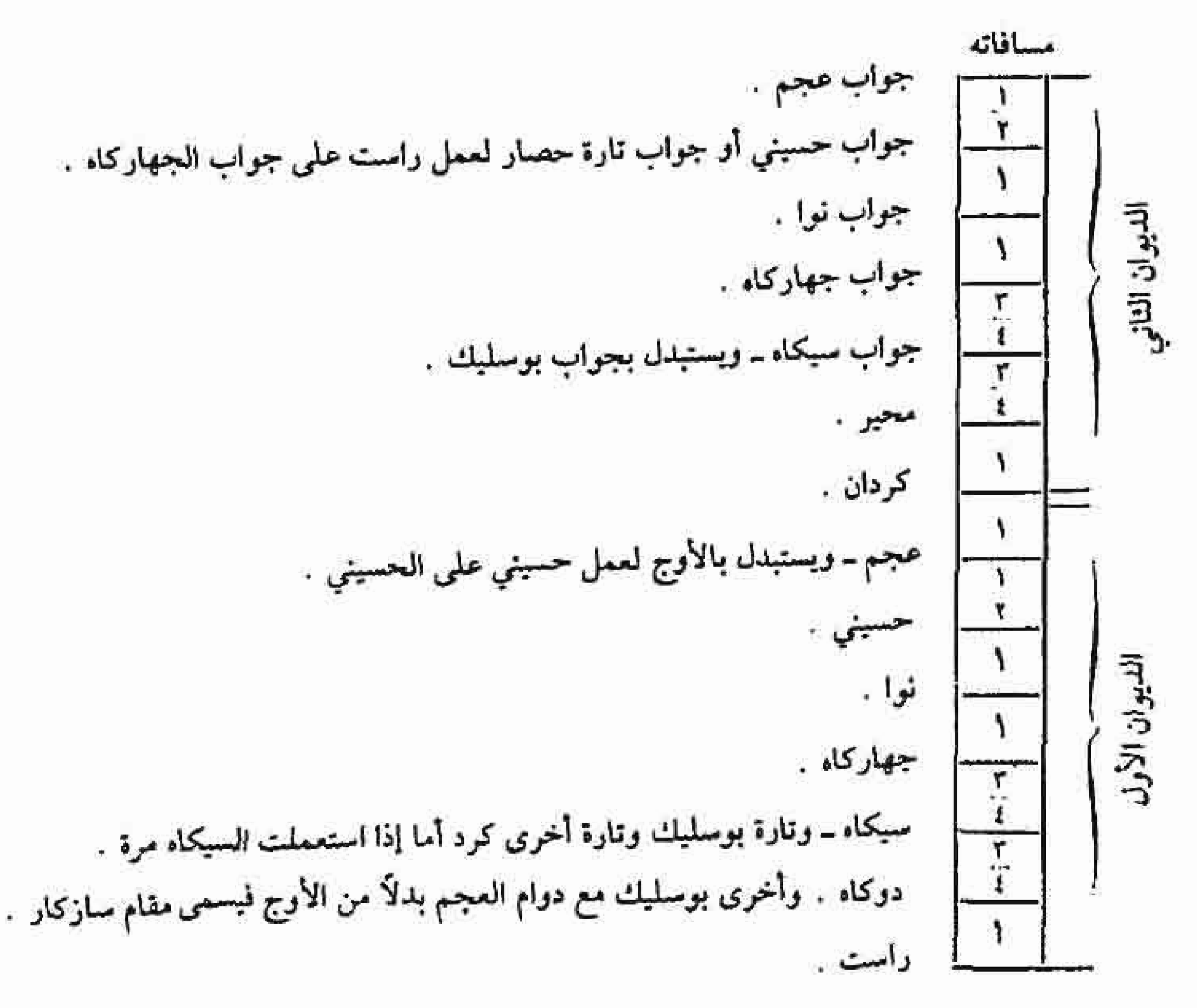
وفي الهبوط :

الرابع : جهاركاه على جواب الجهاركاه ذو أربع .

الثالث : جهاركاه على الكردان ذو أربع .

الثاني : جهاركاه على الجهاركاه ذو خمس .

الأول : بياتي على الدوكاه[١] ذو خمس وراست على الراست ذو أربع .



شخصية المقام :

هذا المقام المركب ـ تقوم شخصيته على إظهار نغمتي البوسليك على الدوكاه والحسيني على الحسيني .

إجراء العمل :

معنى هذا التركيب أن مقام السوزدلارا يتكون من عدة مقامات تميزه عن سائر

---

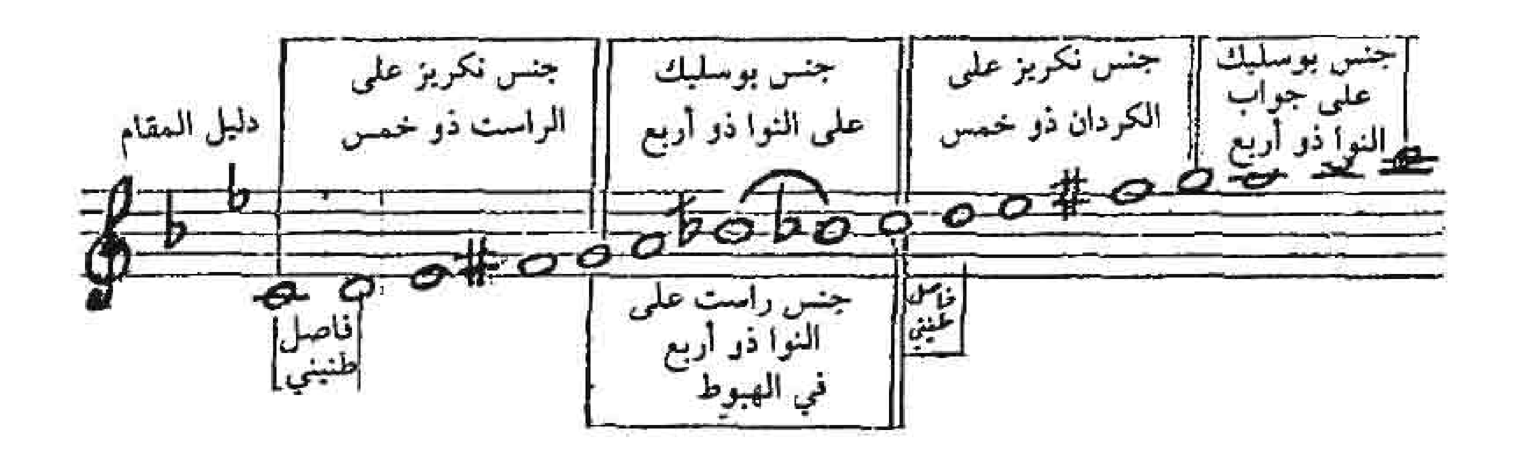
(١) إن مقام السوزدلارا مقام مركب من عدة أجناس . أما عقده الأول فهو ، إما راست على الراست أو بياتي على الدوكاه لا الجهاركاه كما ذكر البعض خطأ . ومقام السوزدلارا تركي الأصل ولكنه نفس مقام الراست ولا يتميز عنه إلا بظهور مقام الحسيني على الدوكاه ظهوراً واضحاً وبتنويع العقود العديدة .

المقامات التي من فصيلة الراست لا سيما حصول بعض وقفات فيه على مقام بياتي الحسيني وما يتخلله من عبارات الراست والنكريز المعلق أحياناً .

ويبدأ العمل من نغمة البوسليك في العقد الأول دخولاً إليه من درجة الجهاركاه أو الراست يشترك معه الراست على الراست والبياتي الحسيني على الدوكاه وعلى الحسيني باستبدال العجم بالأوج . ثم يكون الهبوط من درجة الحسيني إلى الدوكاه بجنس بوسليك أو البياتي أحياناً أو النكريز على الراست ، والاستقرار يكون بجنس راست على الراست مع لمس درجات العراق وعشيران الحسيني قبل الاستقرار على الراست .

مقام النكريز

من فصيلة النكريز . عدد أصواته ديوانان . تكوينه بالجمع المتصل . تدوينه ـ بيان عقوده .



عقود المقام :

الأول : نكريز على الراست ذو خمس يسبقه فاصل طنيني .

الثاني : بوسليك عن النوا ذو أربع وفي الهبوط راست على النوا ذو أربع .

الثالث : نكريز على الكردان ذو خمس يسبقه فاصل طنيني .

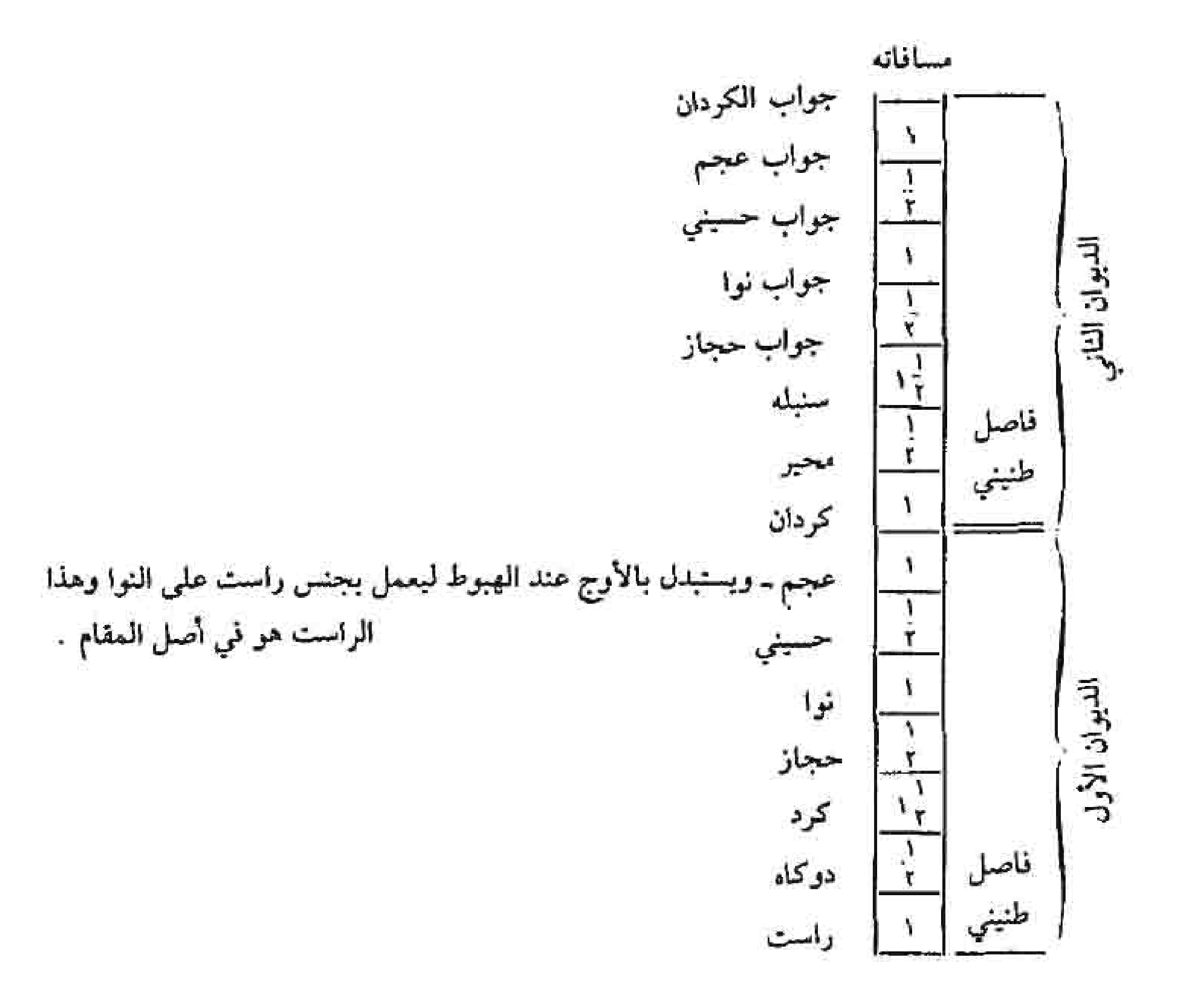
الرابع : بوسليك على جواب النوا ذو أربع .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار البوسليك والراست على درجة النوا .

إجراء العمل :

يبدأ العمل من مقام النكريز في إظهار العقد الأول دخولاً إليه من درجة الراست



مع لمس درجة العراق ، ويجوز الاستهلال من هذا المقام من العقد الثاني أي [بوسليك على النوا] دخولاً إليه من درجة الكردان والطريقة الأولى أصح نظراً لكون العقد الأول هو العقد الأساسي للمقام أي العقد الذي يبدأ ويختم به .

يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثاني ثم الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

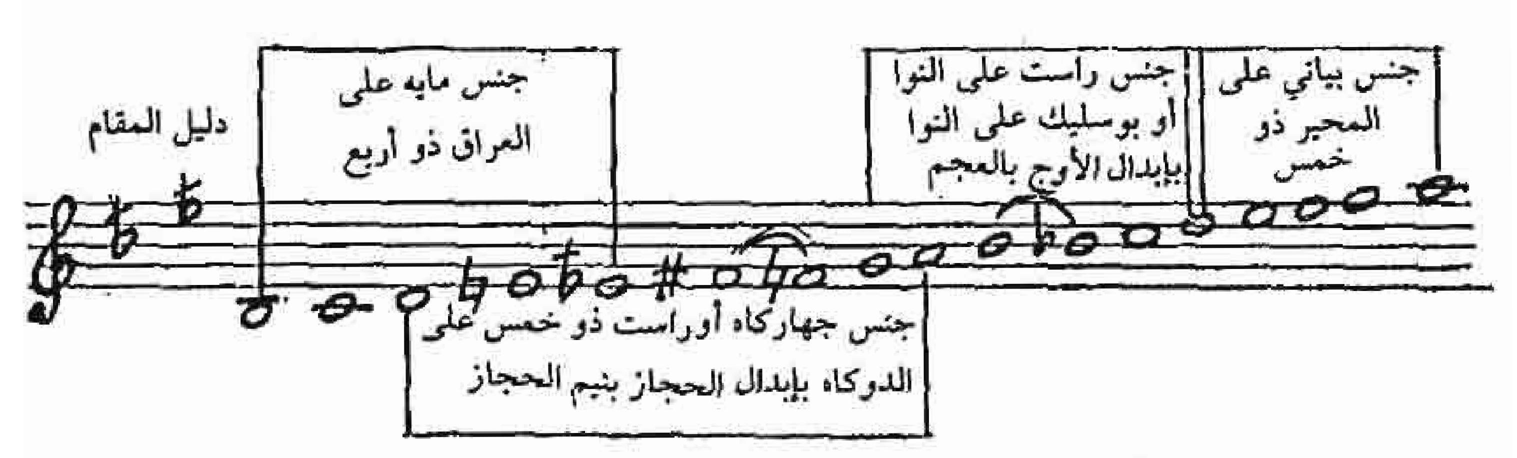
وفي الهبوط تستبدل درجة العجم بالأوج للعمل بجنس الراست على النوا ، وهذا الراست في أصل المقام ـ ثم الهبوط إلى العقد الأول ، وقبل الاستقرار على درجة الراست مستقر المقام يلمس درجة العراق .

مقام الفرحناك

من فصيلة العراق . عدد أصواته ١٤ صوتاً . تكوينه[1] . تدوينه ـ بيان عقوده .

يبدأ عادة بإظهار العقد الثاني [جهاركاه على الدوكاه] ، أو نيشابور أي [راست مصور على الدوكاه] والأول أصح . يلي ذلك : النزول إلى العقد الأول ثم الصعود تدريجياً عقداً فعقداً حتى الرابع .

والهبوط كالصعود غير أنه في الهبوط يجوز عمل العقد الثاني بشكليه [الراست ـ والجهاركاه] وقبل الاستقرار على العراق [مستقر المقام] يحسن الهبوط إلى درجة اليكاه .



عقود المقام صعوداً :

الأول : مايه على العراق ذو أربع .

الثاني : جهاركاه على الدوكاه ذو خمس .

الثالث : راست على النوا ذو خمس .

الرابع : بياتي على المحير ذو خمس .

وفي الهبوط :

العقد الرابع : بياتي على المحير ذو خمس .

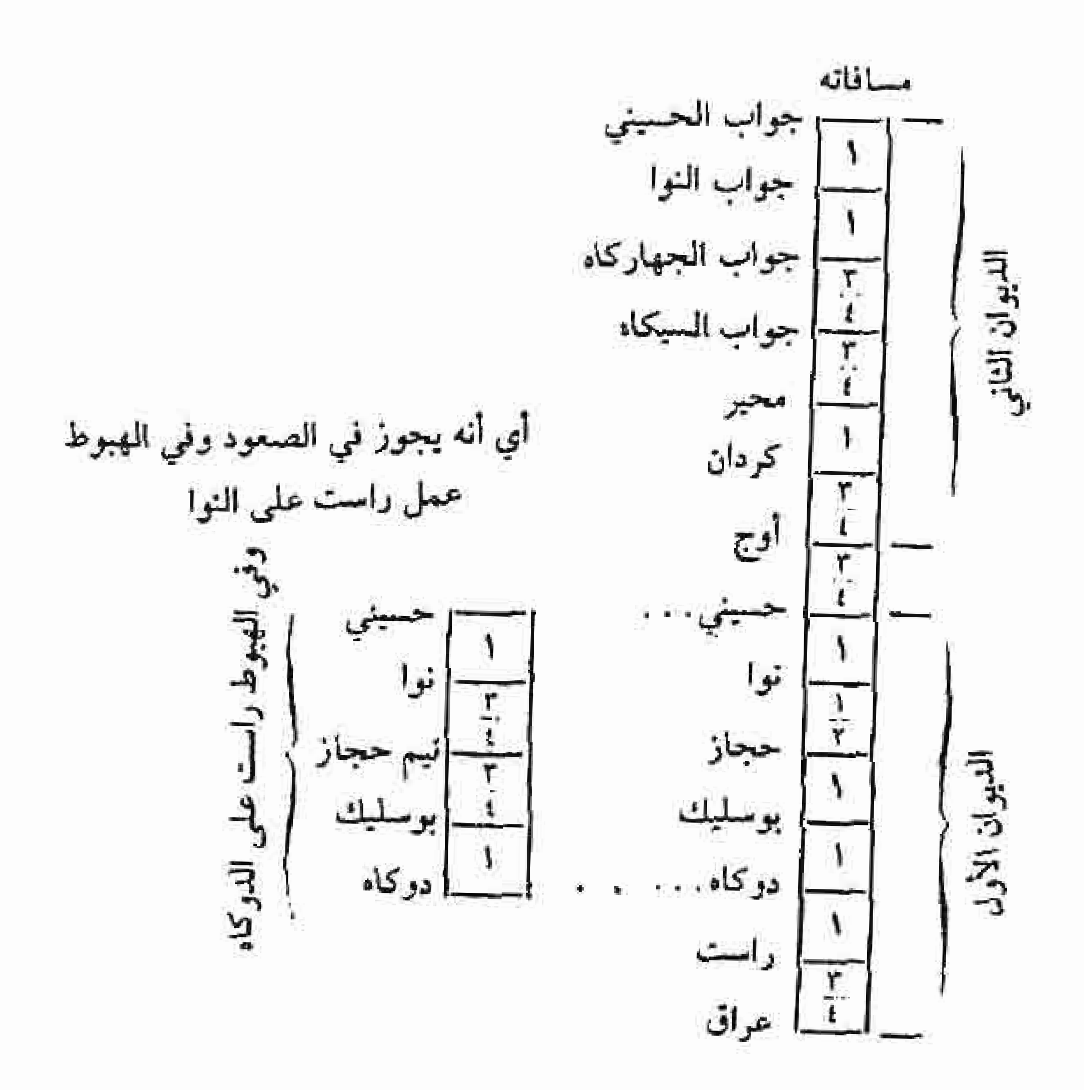
العقد الثالث : بوسليك على النوا .

الثاني : راست أو جهاركاه على الدوكاه ذو أربع .

الأول : مايه على العراق ذو أربع .

---

(١) هذا المقام في تكوينه (مركّب) ولا يمكن استعماله في تدوين الألحان وتحليلها .



شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الراست على درجة الدوكاه .

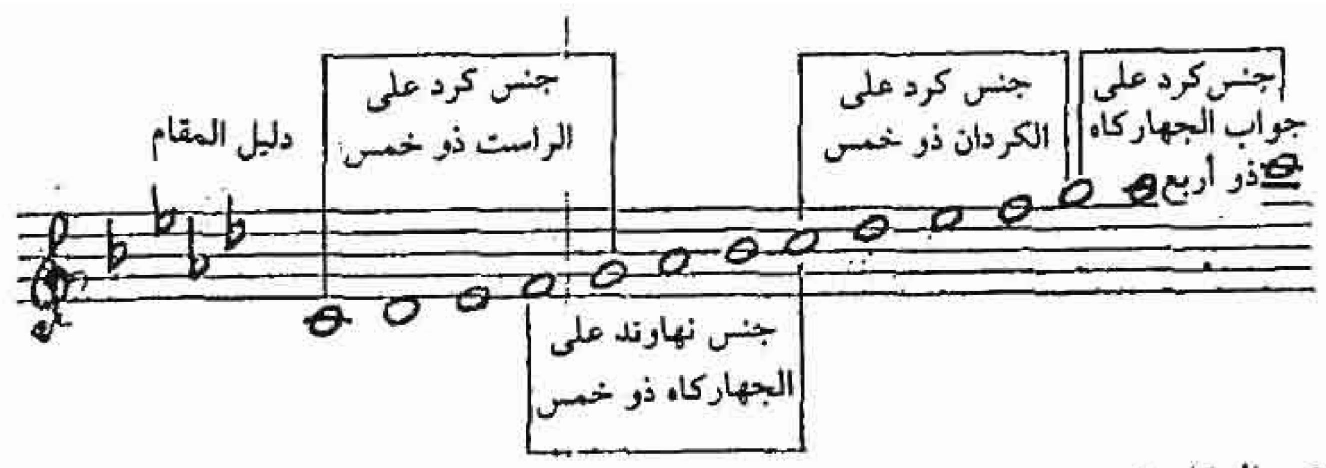
إجراء العمل :

مقام الحجازكار كرد أو كرد يلي حجازكار(١)

من فصيلة الكرد عدد أصواته ديوانان تكوينه . مقام مركب تدوينه ـ بيان عقوده .

---

(١) قال أحد الباحثين الأتراك في سبب إطلاق اسم الحجاز كار كرد على هذا المقام «إن المقامات المركبة تكون غالباً منقولة من مستقرها الأساسي فتصبح والحالة هذه إما مصورة هي بذاتها على غير طبقتها الأصلية أو يزاد عليها ويضاف أصوات ومسافات غير مسافاتها الأولى فتكتسب صفات جديدة . والمعلوم أن كلمة تصوير عند الأتراك يقال لها (شَدّ) ففي حالة انتقال المقام إلى مستقر =

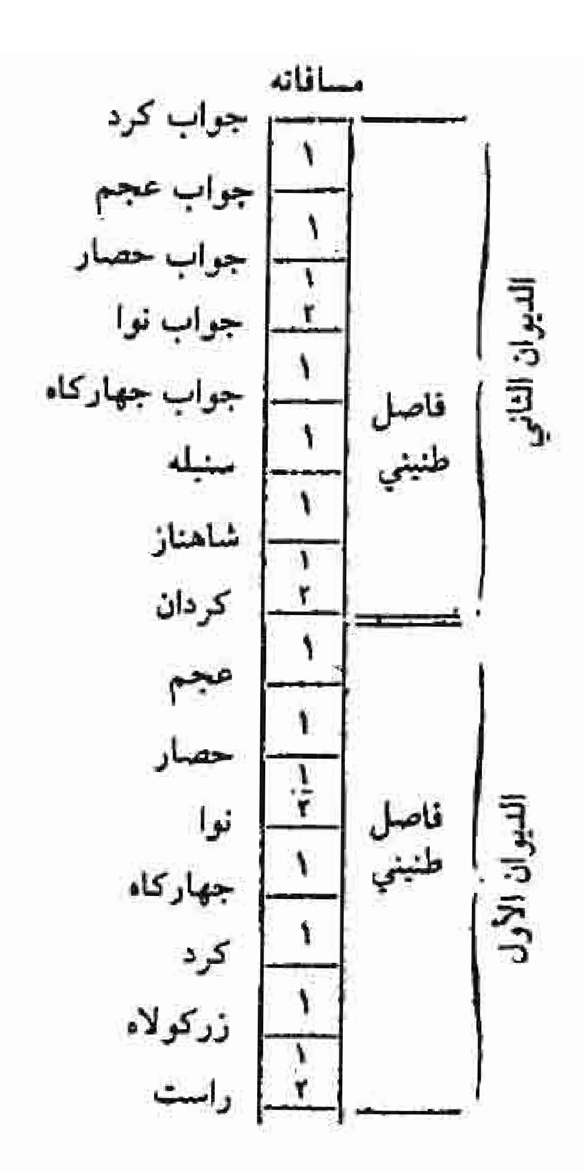


عقود المقام :

العقد الأول : كرد على الراست ذو خمس .

= آخر يطلق عليه كلمة (شَدّ) أي تصوير مثل (شد عربان) مثلاً ، وبدلاً من إطلاقهم على مقام الكردي المنقول هذا (شد كردي) أطلق بعضهم حجاز كار كردي) نظراً لاستهلالهم هذا المقام بالحجازكار الذي لازمه مدة من الزمن ، ثم تطرق لهذا المقام تعديلاً وتحويراً ولكن الاسم ظل على ما أطلقوه عليه من البدء» .

وقال المرحوم اسكندر شلفون : «إن تركيب نغمة الحجازكار كردي من مستحدثات الأتراك وهي من النغمات المركبة ، والمعروف أن الأتراك نقلوا فيما نقلوه من النغمات ، نغمة الكردي التي تستقر على الدوكاه . أما الحجازكار كردي أو الكرد يلي حجازكار كما أطلق عليها حديثاً ، فهذه النغمة قد نقل مستقرها الأتراك أنفسهم إلى درجة الراست ، وبهذا الانتقال اكتسبت شخصية جديدة وطابعاً ذاتياً وأسلوباً خاصاً في الإنشاء الموسيقي يختلف تمام الاختلاف عن طابع وشخصية وأسلوب نغمة الكردي الأصلية التي تستقر على درجة الدوكاه . ونغمة الحجازكار كردي لم تكن معروفة في مصر ولا في سوريا ولبنان إلا في سنة ١٩١٠ أو ما يقرب من ذلك مع أنها كانت شائعة في تركيا شيوعاً عظيماً منذ زمن بعيد . والذي جاء بها إلى مصر هو الموسيقي صفر بك علي الذي كان دائم الاتصال بالأتراك فأخذها عنهم ولحن منها نشيد طرابلس الذي مطلعه [رب حرب في بلاد] لحنه أبان حرب الطليان والأتراك . وسمع هذا المقام إبراهيم القباني وداود حسني فأعجبتهما ولحن كل منهما [دوراً] من هذا المقام فجاء دور القباني منطبقاً على قاعدة المقام وطابعه ، ولكن بما أن دور داود كان بغاية الإتقان والطرب والإبداع شاع في مصر وباقي البلاد العربية . وقد ظهر فيما بعد للموسيقيين العارفين جيداً بأحوال وطبائع النغمات أن المرحوم داود قد لحن دوره من نغمة غير النغمة التي كان يقصد التلحين فيها . أي أنه جعل مستقرها على الدوكاه مُبَدِّلاً في أوضاعها وقياسات أصواتها عفواً . ويقال بأنه وفق صدفة إلى إيجاد نغمة جديدة وطابع جديد ، وبالنظر إلى إخراج دوره إخراجاً بديعاً اقترح عليه بعض الموسيقيين ومنهم محمد سالم الكبير أن يطلق على نغمة [دوره] هذا اسماً جديداً .



العقد الثاني : نهاوند على الجهاركاه ذو خمس .

العقد الثالث : كرد على الكردان ذو خمس .

العقد الرابع : كرد على جواب الجهاركاه ذو أربع .

والهبوط كالصعود ولا فرق بينهما .

شخصية المقام :

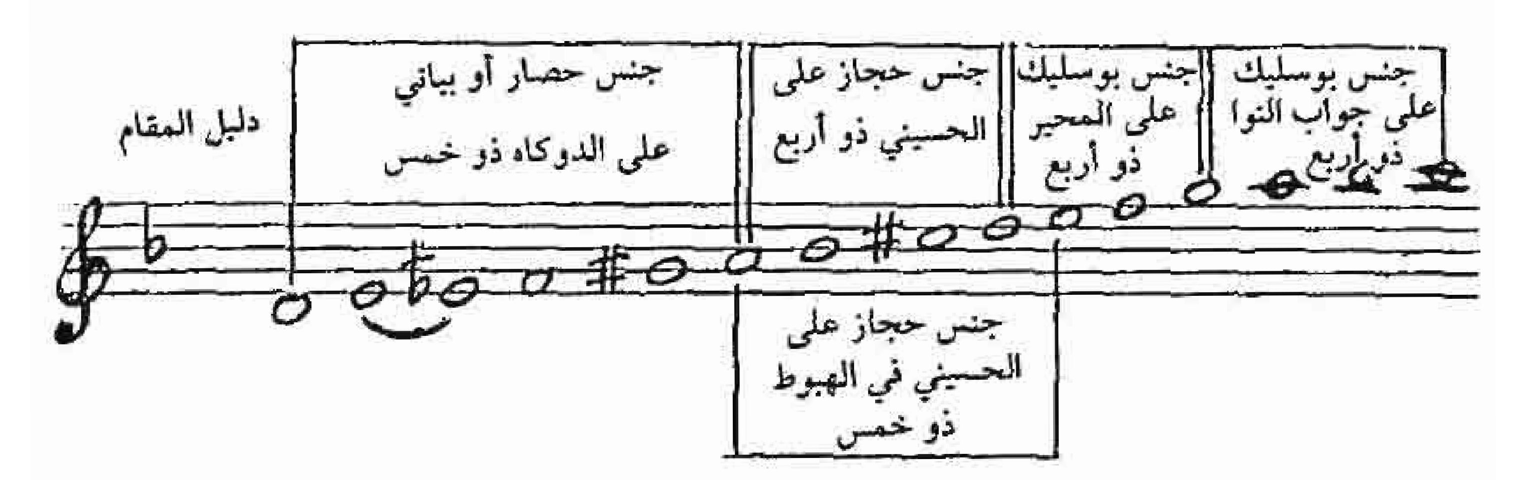
تقوم على إظهار جنس النهاوند على درجة الجهاركاه وجنس الكرد على درجتي الكردان والراست .

إجراء العمل : يبدأ العمل من المنطقة الجوابية للمقام للعمل في دائرة العقد الثالث دخولاً إليه من درجة العجم كظهير للكردان ، ثم الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن . وفي الهبوط يكون التدرج عقداً فعقداً حتى الثاني . ثم يصير استقرارات جزئية على

درجتي الكردان والجهاركاه ثم النزول إلى العقد الأول ، ويدور العمل النهائي بين درجتي الكردان والراست .

مقام الحصار

من فصيلة النوأثر المصور على درجة الدوكاه . عدد أصواته ١٤ صوتاً . تكوينه بالجمع المتصل . تدوينه . بيان عقوده .



عقود المقام :

الأول : حصار أو بياتي على الدوكاه ذو خمس .

الثاني : حجاز على الحسيني ذو أربع .

الثالث : بوسليك على المحير ذو أربع .

الرابع : بوسليك على جواب النوا ذو أربع .

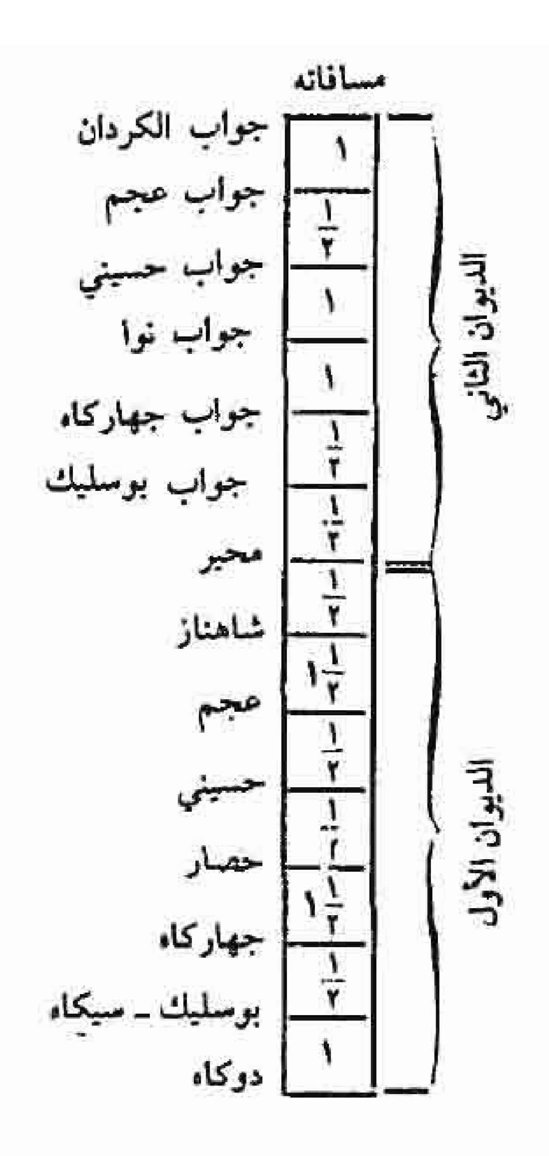
والهبوط كالصعود ، غير أنه لا يجوز عمل جنس البياتي على الدوكاه في العقد الأول عند الاستقرار في مقام البوسليك حتى لا يلتبس بمقام الحصار الذي هو الطابع الأساسي للمقام .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحصار أي جنس [النوأثر] المصور على درجة الدوكاه ـ وجنس الحجاز على الحسيني .

إجراء العمل :

يبدأ العمل بإظهار العقد الثاني دخولاً إليه من درجة الحصار إلى درجة الحسيني

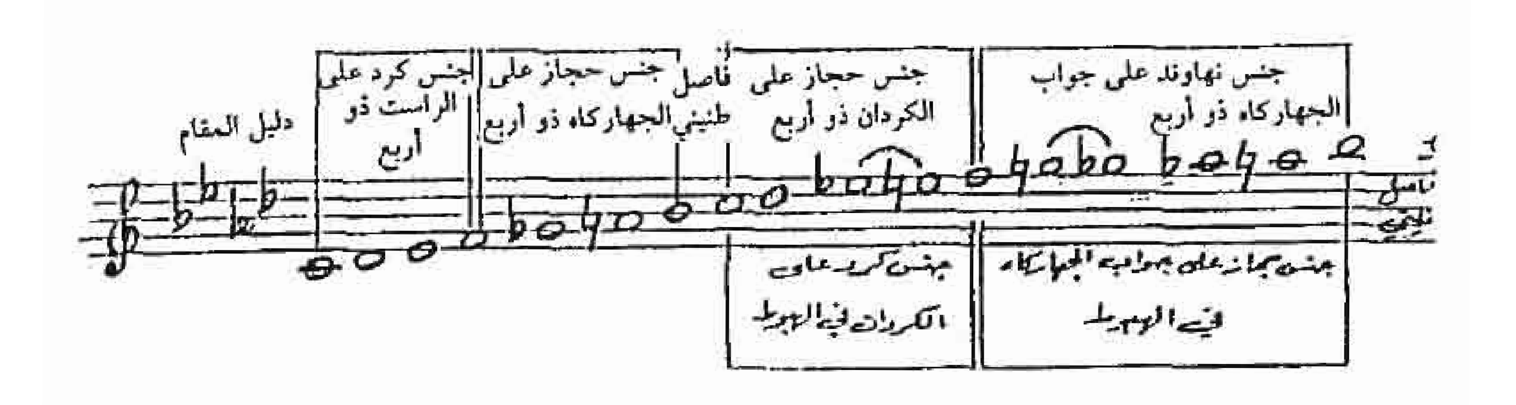


للعمل بجنس الحجاز على درجة الحسيني ، يلي ذلك : النزول إلى العقد الأول للعمل بجنس الحصار أي [النوأثر] على الدوكاه ، ويمكن إغفال عقد البياتي على الدوكاه لأنه يعتبر من العرضيات لا من الأساسيات . ثم الصعود إلى العقد الثاني للعمل بجنس عرضي هو الكرد على الحسيني أو بجنس عرضي آخر هو البوسليك على النوا . يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثالث بوسليك على المحير ، ومنه إلى بوسليك على جواب النوا إذا أمكن .

وفي الهبوط يجوز عمل جنس الجهاركاه على درجة الكردان ثم العودة إلى جنس الحجاز على درجة الحسيني والهبوط منه إلى العقد الأول لينتهي العمل بجنس الحصار على الدوكاه فيستقر عليه بعد لمس درجة الراست .

مقام الطرزنوين

من فصيلة الكرد . عدد أصواته ١٤ صوتاً . تكوينه بالجمع المتصل . تدوينه ـ بيان عقوده .



الصوت	مسافاته
جواب عجم	
	١
جواب حصار	
	١/٢
جواب نوا	
	١
جواب جهاركاه	
	١/٢
جواب بوسليك ـ وفي الهبوط يستبدل جواب البوسليك بالسنبله للعمل بجنس كرد على الكردان بدلاً من الحجاز على الكردان .	
	١ ١/٢
شاهناز	
	١/٢
كردان :	
	١
عجم	
	١/٢
حسيني	
	١ ١/٢
صبا	
	١/٢
جهاركاه	
	١
كرد	
	١
زركولاه	
	١/٢
راست	

(الديوان الثاني: من الكردان إلى جواب عجم — فاصل طنيني: من العجم إلى الكردان — الديوان الأول: من الراست إلى العجم)

الصوت	المسافة
جواب عجم	
	١/٢
جواب حسيني	
	١ ١/٢
جواب صبا	
	١/٢
جواب جهاركاه	

أي أنه يعمل في الهبوط بجنس حجاز بدلاً من نهاوند .

عقود المقام صعوداً :

العقد الأول : كرد على الراست ذو أربع .

العقد الثاني : حجاز على الجهاركاه ذو أربع ثم فاصل طنيني .
العقد الثالث : حجاز على الكردان ذو أربع .
العقد الرابع : نهاوند على جواب الجهاركاه ذو أربع ثم فاصل طنيني .

وفي الهبوط :
الرابع : حجاز على جواب الجهاركاه ذو أربع .
الثالث : كرد على الكردان ذو أربع .
الثاني : حجاز على الجهاركاه ذو أربع .
الأول : كرد على الراست ذو أربع .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحجاز على درجة الجهاركاه .

إجراء العمل :

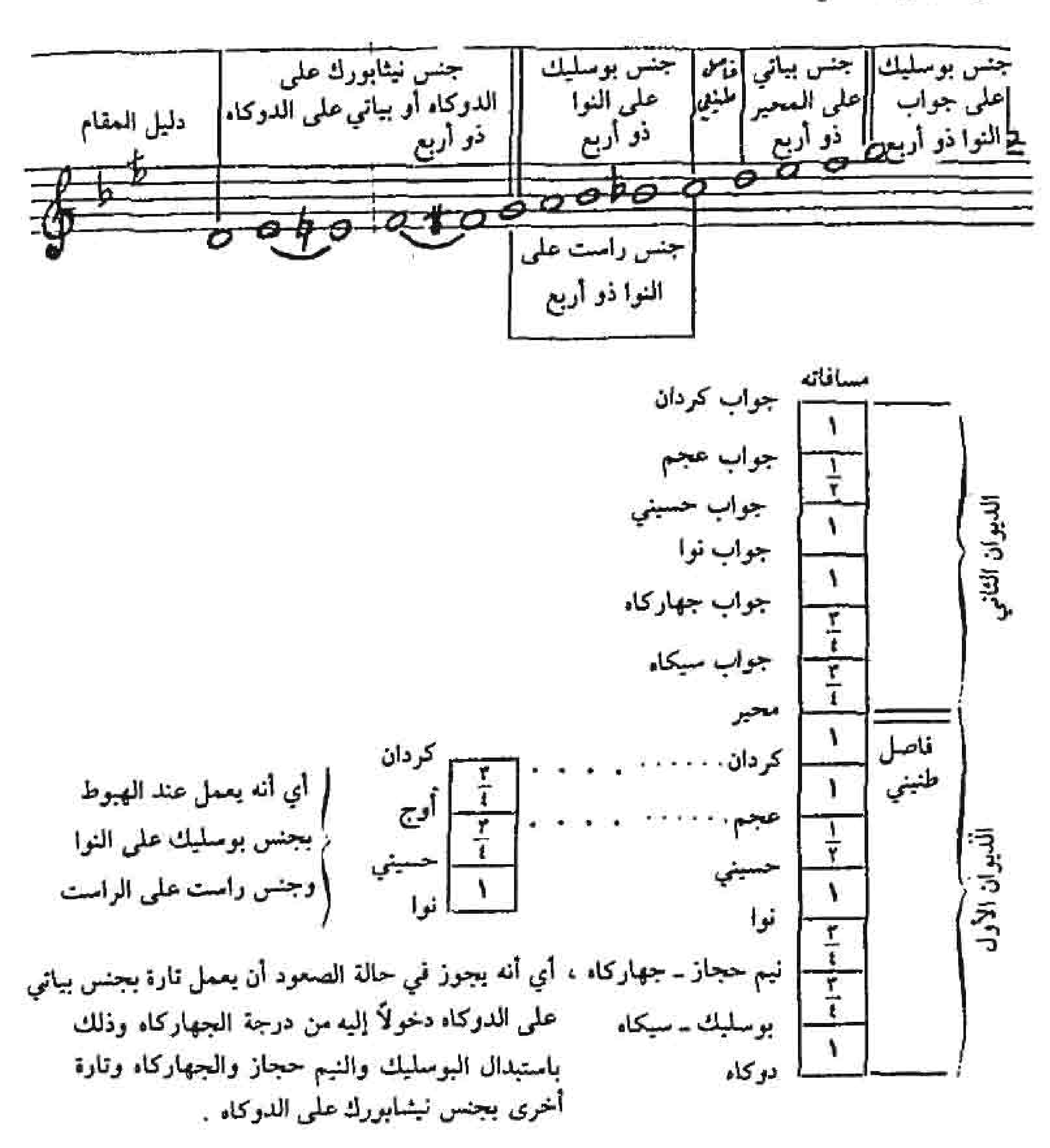
يكون الاستهلال بدائرة العقد الثاني [حجاز على الجهاركاه] دخولاً إليه من آخر درجات العقد الأول . يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثالث [حجاز على الكردان] ثم الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط يعمل بجنس الحجاز على جواب الجهاركاه بدلاً من النهاوند على جواب الجهاركاه ويستبدل في العقد الثالث [جواب البوسليك] بالسنبلة للعمل بجنس كرد على الكردان بدلاً من الحجاز على الكردان .

يلي ذلك : النزول إلى العقد الثاني ، ومنه إلى الأول حيث يكون الاستقرار بجنس الكرد على درجة الراست مع لمس درجة عشيران العجم قبل الاستقرار .

مقام الأصفهان

من فصيلتي البياتي والراست . عدد أصواته ١٤ صوتاً . تكوينه بالجمع المتصل . تدوينه . بيان عقوده .



عقود المقام صعوداً :

الأول : نيشابورك على الدوكاه أو بياتي على الدوكاه ذو أربع .

الثاني : بوسليك على النوا أو راست على النوا ذو أربع .
الثالث : بياتي على المحير ذو أربع .
الرابع : بوسليك على جواب النوا .

وفي الهبوط :
الرابع : بوسليك على جواب النوا ذو أربع .
الثالث : بياتي على المحير ذو أربع .
الثاني : راست أو بوسليك على النوا ذو أربع .
الأول : بياتي على الدوكاه ذو أربع . .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الراست على الدوكاه (نيشابورك) والبياتي على الدوكاه .

إجراء العمل :

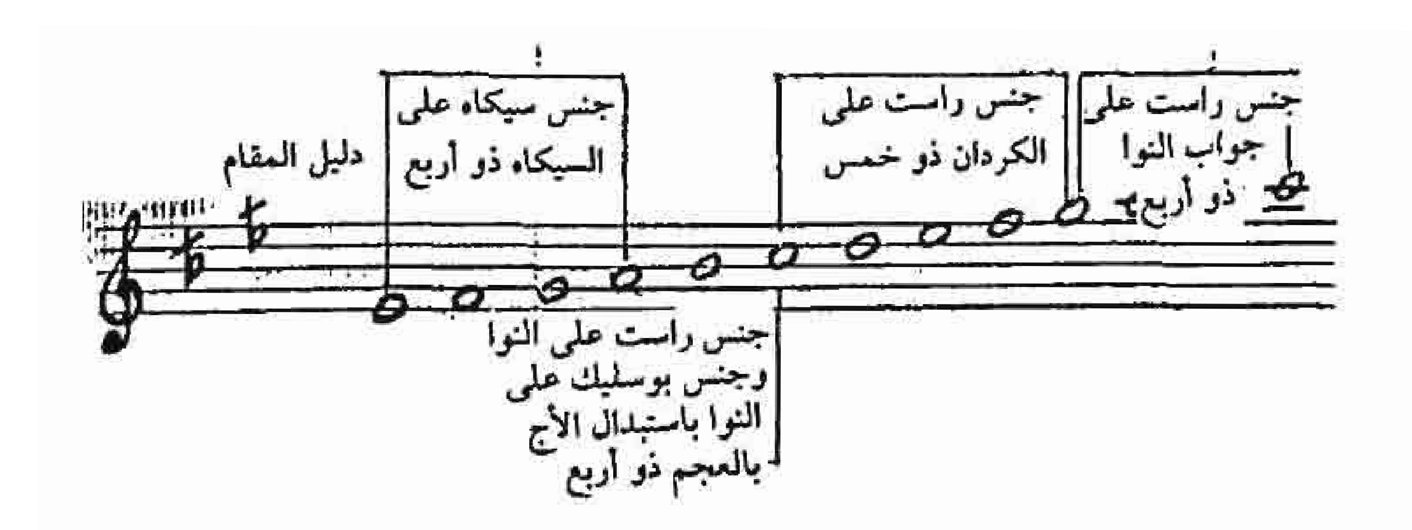
يبدأ العمل في دائرة العقد الأول بعمل جنس الراست على درجة الدوكاه ، وذلك خلاف ما اصطلح عليه الأتراك الذين يبدأون بالدرجات الآتية : حجاز ـ نوا ـ عجم ـ كردان ـ محيّر . أما الاصطلاح العربي فيعمل بجنس نيشابورك أي راست على درجة الدوكاه ، وجنس البياتي على درجة الدوكاه . يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثاني للعمل بجنس البوسليك أو الراست على درجة النوا . ثم الوصول إلى العقد الثالث والعمل بجنس البياتي على المحيَّر . ثم يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن . ويكون الهبوط إلى العقد الثاني للعمل بجنس الراست ثم بجنس البوسليك على النوا ومن العقد الثاني يهبط إلى العقد الأول للعمل بجنس البياتي على الدوكاه الذي يكون الاستقرار النهائي عليه بعد لمس درجة الراست .

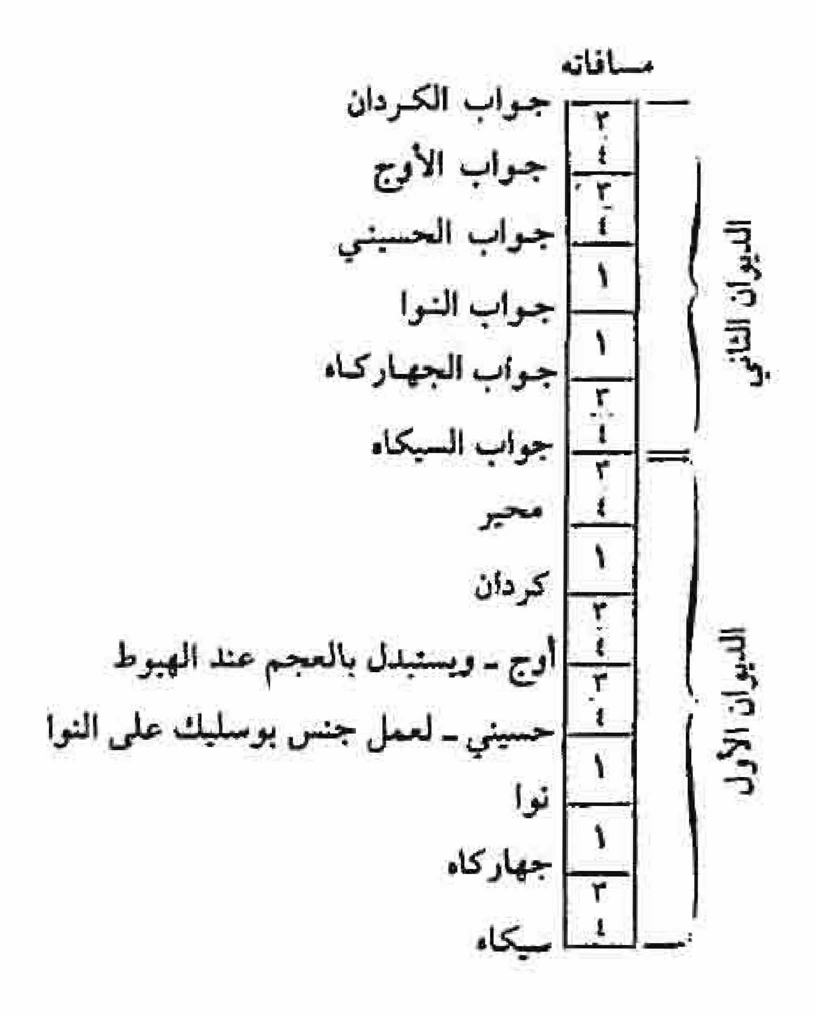
مقام السيكاه

من فصيلة السيكاه عدد أصواته ١٣ صوتاً تكوينه[1] ـ تدوينه ـ بيان عقوده .

---

(١) راجع شرح مقامي العراق والسيكاه في صفحة تحليل مقام العراق .





عقود المقام :

الأول : سيكاه على السيكاه ذو أربع زائد ربع مسافة .

الثاني : راست على النوا وبوسليك على النوا ذو أربع ـ وأوج على الأوج وهذا الأوج من العرضيات للتنويع .

الثالث : راست على الكردان ذو خمس .

الرابع : راست على جواب النوا ذو أربع .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الراست والبوسليك على النوا .

إجراء العمل :

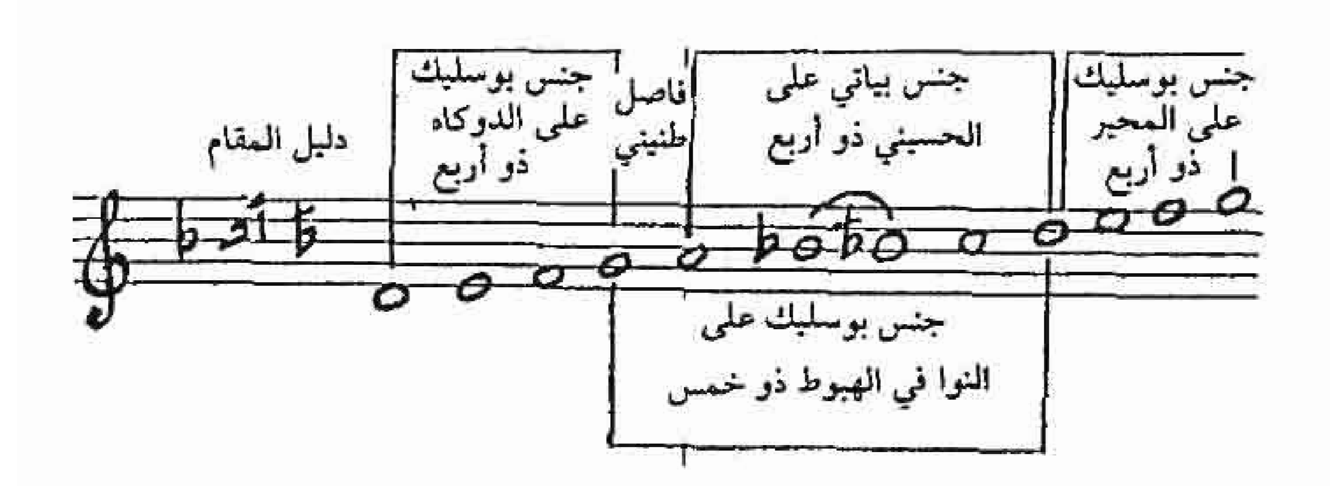
يبدأ العمل في مقام السيكاه في دائرة العقد الأول دخولاً إليه من درجة الراست مع مداعبة الكرد قليلاً عند البداية والنهاية .

يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثاني للعمل بجنس الراست على النوا . ثم يعمل الأوج على الأوج بصفة عرضية للتنويع . ثم ينتقل العمل إلى العقد الثالث للعمل بجنس الراست على الكردان والصعود منه إلى الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط يمر على جنس البياتي على المحير [بصفة عرضية] أو يعمل بجنس الراست على الكردان مرة أخرى ، ثم بجنس البوسليك على النوا والاستقرار أخيراً بجنس السيكاه على درجة السيكاه مع مداعبة الكرد .

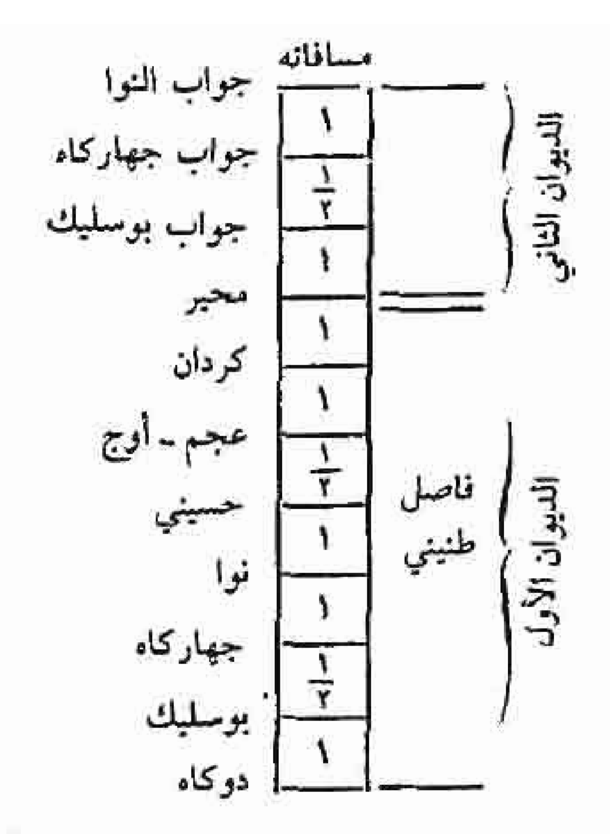
مقام العشاق المصري

من فصيلة البوسليك أو الحسيني بوسليك المؤسس على درجة الدوكاه . عدد أصواته ١١ صوتاً . تكوينه بالجمع المنفصل . تدوينه . بيان عقوده .



عقود المقام الأساسية ثلاثة :

وفي الهبوط يضاف إليها عقد بوسليك على درجة النوا بصورة عرضية .



العقد الأول : بوسليك على الدوكاه ذو أربع ثم فاصل طنيني .

العقد الثاني : بياتي على الحسيني ذو أربع .

أو جنس راست على النوا[١] ذو أربع وهذا الراست من العقود العرضية .

العقد الثالث : بوسليك على المحير ذو أربع .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس البوسليك على النوا وجنس البياتي على الحسيني .

---

(١) جنس الراست في مقام العشاق ليس من الأجناس الأساسية المكونة لمقام العشاق إنما أقرب الأجناس (للتنويع) في هذا المقام هو جنس البياتي على درجة الحسيني لأن الحسيني هو مركز الغماز الأساسي لدرجة الدوكاه الذي يستقر عليه المقام ، ونهاية لذي أربع هابط من المحير جواب المقام . إذن فجنس الراست على النوا إذا ورد بقصد التنويع فبصورة عرضية ، وذلك عند لزوم الانفصال من الحسيني ، كما أن إدخال أي جنس قريب لجنس العشاق لا يغيّر الأجناس الأساسية وقد عثرنا على نغمة تسمى (مَسْتَافي) Mastavi تشبه نغمة العشاق المصرية في جنسها الأول أي الأدنى وهي مدونة فيما يلي :



إجراء العمل :

يبدأ العمل بإظهار العقد الأول دخولاً إليه من درجة النوا إلى الحسيني والعودة إلى النوا لإكمال العقد الأول بوسليك على الدوكاه .

يلي ذلك : العمل في العقد الثاني [بياتي على الحسيني] ويشترك معه عقد الراست على النوا بصورة عرضية ، وآخر هو بوسليك على النوا وهو عقد أساسي وذلك وقت الدنو إلى الهبوط ثم الانتقال عقداً فعقداً حتى الثالث . والعودة أخيراً بذات العقود أي ـ بوسليك على المحير . وبوسليك على النوا . وبوسليك على الدوكاه . حيث يكون الاستقرار على هذا الدوكاه .

ملاحظة :

يحتم في مقام العشاق قبل الهبوط إلى الدوكاه الذي هو مستقر المقام ، أن يظهر الجنس الأساسي الذي يمثل روح المقام ولكي تكون طريق الختام ممهدة بهذا الجنس الأساسي وعلى ذلك يجب عندما يراد الهبوط إلى المستقر أن يعمل بجنس عشاق على النوا أي بما يشبه البوسليك على النوا ثم يختم بجنس العشاق على الدوكاه . مع العلم أن المسافات الصوتية الصحيحة في مقام العشاق المصري هي : دوكاه ١ بوسليك ٣/٨ جهاركاه العشاق الناقص ٩/٨ نوا ثم انفصال هذا هو العشاق على الدوكاه . أما العشاق على النوا فهو كما يلي :

نوا ١ حسيني ٣/٨ عجم ناقص ٩/٨ كردان ١ محيَّر .

مقام البوسليك

من فصيلة البوسليك . عدد أصواته ديوانان . تكوينه بالجمع المتصل . تدوينه . بيان عقوده .

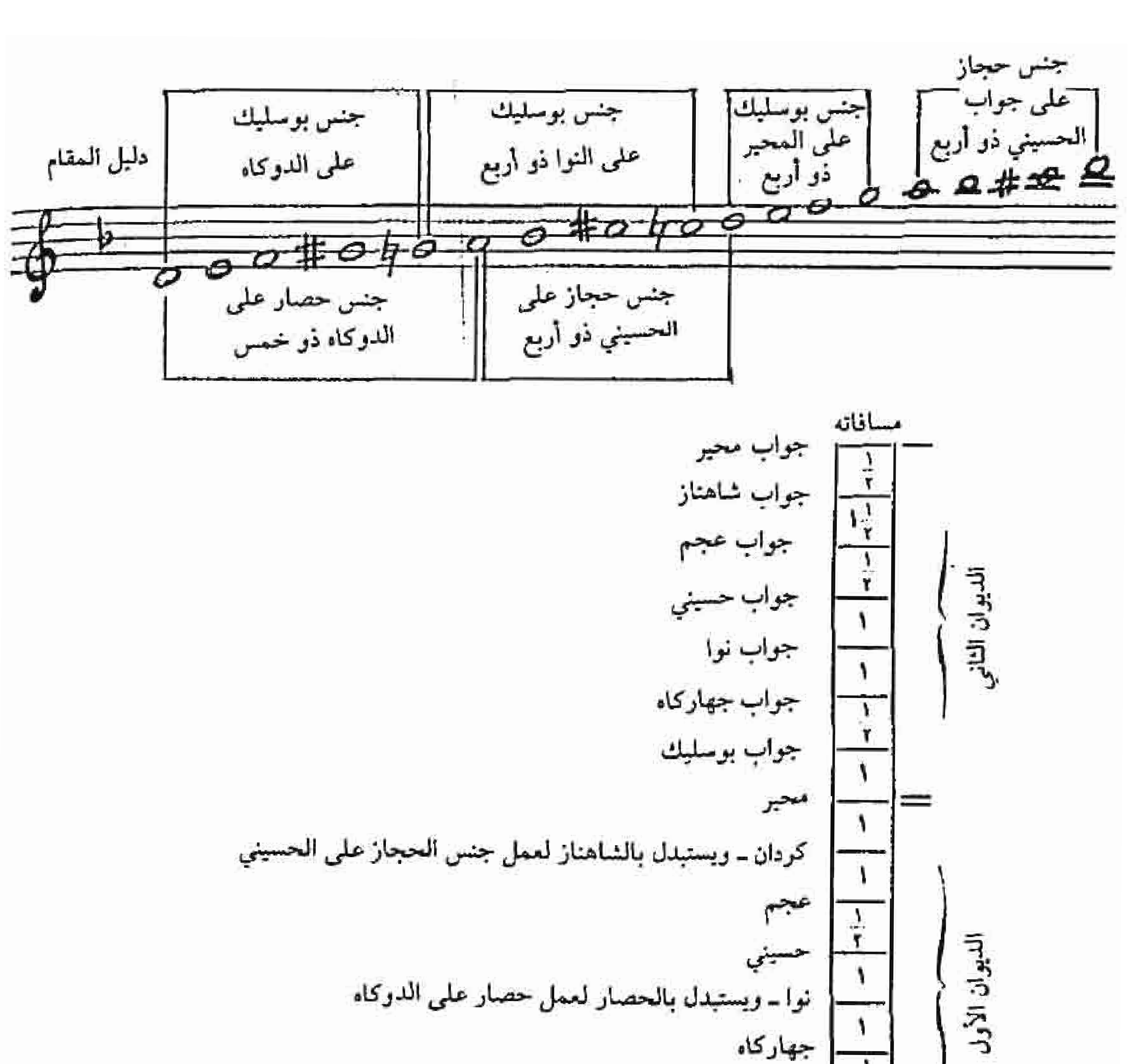
عقود المقام صعوداً :

الأول : بوسليك على الدوكاه ذو أربع .

وحصار على الدوكاه ذو أربع وهذا العقد من العرضيات .

الثاني : بوسليك على النوا ذو أربع .

وحجاز على الحسيني ذو أربع وهذا من العرضيات أيضاً .



الثالث : بوسليك على المحير ذو أربع .

الرابع : حجاز على جواب الحسيني ذو أربع .

هبوطاً :

الرابع : حجاز على جواب الحسيني ذو أربع .

الثالث : بوسليك على المحير ذو أربع .

الثاني : بياتي على الحسيني ذو أربع وهذا من العرضيات .

راست على النوا ذو خمس وهذا من العرضيات .

كرد على الحسيني ذو أربع وهذا من العرضيات .

بوسليك على النوا ذو خمس .

الأول : بوسليك على الدوكاه ذو أربع .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار درجة البوسليك وجنس البوسليك على درجة النوا . وجنس الحجاز على الحسيني وجنس البياتي على الحسيني والعقدين الأخيرين من العرضيات .

إجراء العمل :

يبدأ العمل في دائرة العقد الأول دخولاً إليه من درجة البوسليك إلى الجهاركاه ومنها إلى النوا فالحسيني للهبوط بعد ذلك إلى الدوكاه بجنس البوسليك . وبهذا العمل تتبين شخصية المقام .

يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثاني للعمل تارة بجنس الحجاز على الحسيني ، وتارة أخرى بجنس الحصار على الدوكاه أو البوسليك على النوا . ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

ثم الهبوط إلى العقد الثاني للعمل تارة بجنس بياتي على الحسيني وتارة أخرى بجنس راست على النوا وقبل الهبوط إلى العقد الأول للعمل بجنس البوسليك على الدوكاه ، يجوز بصفة عرضية عمل الكرد على الحسيني أو بجنس البوسليك على النوا[1] ثم يكون الاستقرار بجنس البوسليك على الدوكاه بعد مداعبة درجة الزركولاه مداعبة حتمية أي يحتم لمس الزركولاه قبل الاستقرار على الدوكاه .

---

(١) ومن العرضيات ـ إن الجهاركاه تتخذ أحياناً مستقراً لنغمة العجم مصورة عليه ، يلمس بعدها درجة البوسليك ثم درجة الدوكاه ليكون عليه درجة الاستقرار بعد مداعبة درجة الزركولاه .

الفصل الخامس : الموسيقى الشرقية[1]

أوزان (ضروب ـ أصول)

بعد أن شرحنا الموازين بالتدوين الموسيقي ورقّمنا أنواع الموازين الغربية . نشرح الآن أوزان الموسيقى العربية التي تسمى الضروب أو الأصول ، والتي هي العنصر الثاني المهم الذي تبنى عليه موسيقانا في إيقاعها . ونعيد القول إن للموسيقى العربية أوزاناً كثيرة مختلفة التركيب منها ما يطابق أوزان الموسيقى الغربية ومنها ما يختلف عنها ، إذ لا وجود لها فيها . وهي وإن اتبعت في سيرها حركة موزونة مستمرة كالأوزان الغربية ، إلا أنها مقيدة بعدد معين من حركات الأزمنة التي لها علامات اصطلاحية خاصة تسمى [الدُّمْ ـ والتَّكْ] موجودة في كل ميزان ، يتكرر توقيعها حتى آخر القطعة[1] .

---

(١) لا ينحصر الغناء في الشعر بحدة الصوت أو ثقله فقط ، بل يقتضي أيضاً مراعاة الوزن لأن للنغمة زماناً تشغله أي تدوم فيه ، وهذا الزمن يكون قصير المدة أو طويلها ، ويكون الغناء موزوناً إذا كانت أزمنة النغمة محدودة في أدوار متساوية كما في الشعر ، ولإظهار هذا الوزن (ينقر) ضابط الإيقاع على الدّف أو الطبلة وقت الغناء مرافقاً المغني والجوقة العازفة فتتمشى الجوقة بكاملها على توقيع واحد حتى ليخيّل للسامع أن الأصوات الصادرة عن هذه المجموعة ليست سوى صوت واحد .

محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم ـ ويقول : إن الإيقاع يختلف باختلاف عدد الأزمنة أو النقرات ، أو باختلاف مقادير هذه الأزمنة أو بكلا الأمرين معاً) .

وجاء في الرسالة الرابعة من كتاب إخوان الصفا (قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض) ثم =

١ ـ الدم والتك :

علامتان اصطلاحيتان يتخللهما سكتات زمنية وتمثلان مواضع القوة في الدموم ، والضعف في التكوك وهاتان العلامتان تشبهان أجزاء العروض في الشعر وهما تتساويان في مقدارهما الزمني ولكنهما تتبعان أزمنة علامات النوتة الموسيقية عند ترقيمهما فوق هذه العلامات ، وقد اصطلح العرب على استعمال هذه العلامات الخاصة لتحديد أماكن القوة والضعف في الإيقاع ، أما السكتات الجزئية التي تتخلل الدم والتك ، فتكون للاستراحة العرضية أو لتجميل التوقيع .

وهذه القاعدة في الدم والتك والسكتات ، تسري على عموم التآليف الغنائية والآلية . ويلتزم الملحن والمغني والعازف مراعاتها وتطبيقها على المدَّات والنبرات الصوتية في حالتي القوة عند الدموم والضعف عند التكوك الموجودة في الميزان المراد التلحين عليه إن في الأدوار أو في سواها من أنواع الأغاني والقطع الآلية ، ولا سيما في الموشحات التي لا يظهر جمالها وبراعة صوغ ألحانها وتوقيعها إلا بتطبيق تلك الأحكام عند المدّ والتسكين بالحروف بحسب أحكام مخارج الألفاظ ومطابقتها لحركات الميزان التوقيعية بموجب أزمنتها التي تعد من أهم العناصر الجوهرية الأساسية في بناء الموسيقى العربية التي تنفرد والموسيقى التركية بمثل هذه الموازين عن موسيقات العالم .

٢ ـ الدّفْ أو الرّقْ :

الدف أو الرق هو آلة من أهم الآلات الإيقاعية في الموسيقى العربية ، وعليه يوقعون موازين الزمنين [الدم والتك] ويمكن الاستغناء عن الدف أو ما يشبهه باستعمال حركة اليد مبسوطة على الركبة أو على منضدة وما يشبهها للدلالة على الضغط القوي الذي هو [الدم] ومضمومة للدلالة على الضغط الضعيف الذي هو [التك] وفي بلاد الشام والعراق وتركيا كما في مصر يضرب الدم باليمنى والتك باليسرى في حالة عدم وجود الرق .

٣ ـ الطريقة القديمة لتدوين الموازين ـ الطريقة الحديثة :

قبل أن يدرج الموسيقيون على استعمال النوتة الإفرنجية كانت طريقة تدوينهم

= يوضح هذه المماثلة ويتبسَّط في شرحها ، وهي لا تختلف في معناها عما تقدم شرحه وعن معنى ما جاء في باقي الكتب عن الموازين والإيقاع كالرسالة الشرفية والأغاني وسواهما .

للميزان مقتصرة على استعمال ما يشبه الخانات . فزمن الروند يساوي أربع خانات هكذا [| | |] وزمن البلانس خانتين : [|] والنوار خانة [ ] والكروش نصف خانة [ ]

وأما علامة السكوت التي تتخلل الدموم أو التكوك والمساوية أيضاً لزمن إحداهما ، فقد رسموها هكذا + كما رسموا علامة أول الميزان هكذا ، وعلامة آخره فإذا أرادوا تدوين ميزان ما كميزان المصمودي مثلاً ، فيدونونه هكذا :

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
دم	دم	+	تك	دم	+	تك	+

✶ ويقرأ من اليمين إلى اليسار(١) .

٤ ـ الطريقة الحديثة أو التدوين العصري :

أما اليوم وقد عَمَّ استعمال التدوين الموسيقي بالنوتة الإفرنجية التي سَهَّلت تدوين الألحان والموازين وما يتبعهما من علامات اصطلاحية . وأصبح التعبير عما يتطلبه الفن من تمثيل للمعاني والحركات ميسوراً لدى جميع الموسيقيين من أي أُمة كانوا .

٥ ـ البسيط والأعرج :

للموازين الموسيقية العربية فصيلتان : فصيلة البسيط . وفصيلة الأعرج . فالبسيط هو ما كانت وحداته الزمنية غالباً [زوجية] ويتركب من وحدات زمنية تساوي الواحدة منه [نوار] وأما الأعرج ، فهو ما كانت وحداته الزمنية غالباً [فردية] وهو يتركب من وحدات زمنية تساوي الواحدة منه [كروش] .

٦ ـ أشهر الموازين :

وندوّن فيما يلي : أشهر الموازين استعمالاً في الأقطار العربية وفقاً لكتابة المقادير الزمنية التي هي للعلامات الموسيقية [النوتة] باعتبار أن كل علامة من [الدم أو التك] أو [السكتة] التي هي في الموازين تساوي وحدة زمنية مقدارها [نوار] إذا كانت كتابتها على موازين النوار المعبر عنه بعلامة [4] أو تساوي كروشاً إذا كانت كتابتها على موازين الكروش المعبَّر عنه بعلامة [8] .

---

(١) إن عدد وحدات هذا المصمودي الزمنية ثمانٍ . وكل واحدة منها تعتبر في النوتة مساوية للزمن (النوار) .

١ ـ ميزان الوحدة المكلَّفَة ويسمى أيضاً الوحدة السائرة (فصيلته بسيط)

وهو يتألف من نوارين $\frac{2}{4}$ 

فقط في كل ما يحتويه ويكرر توقيعه إلى نهاية القطعة الموسيقية . وقد يدون من أربع كروشات كما يلي والنتيجة واحدة .



٢ ـ المصمودي الكبير (بسيط)

ميزان المصمودي على نوعين ـ مصمودي كبير ـ ومصمودي صغير . فالكبير يتألف من وحدات زمنية مجموعها ثماني نوارات $\frac{8}{4}$ ويدون كما يلي : على المدرج الموسيقي مقسَّماً إلى مازورتين ويرقم له هكذا $\frac{4}{4}$ ويقرأ من اليسار إلى اليمين وفاقاً لكتابة النوتة وقراءتها .



المصمود الكبير .

٣ ـ المصمودي الصغير (بسيط)

هو نصف الكبير ويتألف من أربع وحدات زمنية [نوار] ويدون كما يلي على المدرج مقسماً إلى مازورتين أيضاً . ويرقم له هكذا $\frac{2}{4}$ وسرعته ضعف سرعة المصمودي الكبير . أما عدد الدموم والتكوك في هذين الميزانين فواحد كما ترى .



المصمودي الصغير .

٤ ـ السَّمَاعي الدارج (فصيلته أعرج)

يتألف من ثلاثة نوارات في كل ما يحتويه ، ويكرر توقيعه إلى نهاية القطعة ، ويدون على المدرج في مازورة واحدة كما يلي : وهذا الميزان يشبه ميزان [الڤالس] الإفرنجي أو هو بذاته :



٥ ـ السَّنكين سَمَاعي (أعرج)

يسمى في العراق [أُكْرُكْ] أو [يُكْرُكْ] وهو يتألف من ست نوارات ويدون في مازورة واحدة ويلحن عليه الخانات الرابعة من السماعيات التركية والموشحات العربية وغير ذلك من الألحان الغنائية والآلية . والسنكين سماعي هذا هو ضعف ميزان السماعي الدارج في عدد وحداته الزمنية وفي مثل سرعته .



وقد سمي هذا الميزان أعرج ، لأنه مكوّن في الأصل من ضعف السماعي الدارج $\frac{3}{4}$ المندرج قبله .

٦ ـ أصول آغر اقصاق تركي (أعرج)

يتألف من خمس وحدات زمنية [نوار] ويدون على المدرج في مازورة واحدة كما يلي :



وعلى هذا الميزان التركي الأصل ألحان عربية كثيرة منها الموشح المعروف [يا غصن نقا] والأغنية الشعبية المشهورة [مرمر زماني] .

ويدونه الأتراك على الصورة التالية :



وأجرى العرب على هذا الميزان تعديلاً طفيفاً فأبدلوا ثالث تك منه بـ[دم] ووضعوا علامة تك بدلاً من علامة كا الأخيرة فأصبح كما يلي :

٧ ـ أصول دُويكْ (بسيط)

هذا الدويك ، تركي الأصل ، وهو يشبه ميزان المصمودي الصغير ولا يختلف عنه في تركيبه وعدد وحداته الزمنية إلا بالتك الواقع بعد الدم الأول . وقد لحن العرب عليه الكثير من الموشحات منها من مقام البياتي [ظَبَيُ وادي النقا] .

ويدون كما يلي : في مازورتين كالمصمودي تماماً :



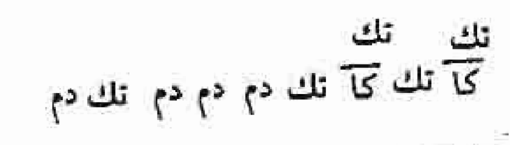
٨ ـ أصول صوفيان (بسيط)

وهذا الصوفيان تركي الأصل أيضاً . وهو كالمصمودي والدويك في عدد وحداته الزمنية ولكنه يختلف عنهما في تركيب دمومه وتكوكه كما تراه مدوناً فيما يلي مقسماً إلى مازورتين . وعليه موشيحات كثيرة منها من مقام الحسيني [يا صاح الصبر وهي مني] .



٩ ـ أصول جفته . وتلفظ شفته . (بسيط)

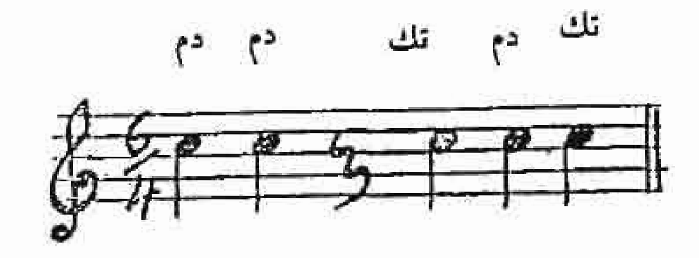
يتألف هذا الميزان التركي الأصل أيضاً من ستة نوارات . ويدون في مازورة واحدة . وقد لحن عليه موشحات منها [أيها البدر الأتم] .





١٠ ـ مدَوَّر عربي (بسيط)

يتألف من ستة نوارات . وقد لحن عليه موشحات كثيرة منها من مقام الراست [إلا يا نسيم الصبا بلغي] ويدون في مازورة واحدة كما يلي :



١١ ـ أصول آغر دَوِرْ هندي (أعرج)

يتألف هذا الميزان التركي الأصل من سبعة نوارات . ويدون في مازورة واحدة كما يلي : وقد لحن عليه موشيحات منها من مقام الحجازكار [يا حسين مظهر يبدو سناه] .

ويمكن إبدال علامة [مه] بعلامة [تك] .

تك تك
تك تك مه دم تك دم مه دم



١٢ ـ أصول صادايه (بسيط)

يتألف هذا الميزان التركي من ثمانية نوارات . ويدون مقسماً إلى مازورتين من $\frac{4}{4}$ وقد لحن عليه موشحات منها من مقام الماهور [حبي مليك الملاح] .



١٣ ـ المخمس العربي (بسيط)

يتألف من ثمانية نوارات . ويدون مقسماً إلى مازورتين من 4 وقد لحن عليه غير موشح كثيرة منها من مقام الحسيني كلعزار [راق أنسي بالمدامة] .



١٤ ـ أصول مُحجَّر تركي (بسيط)

يتألف المحجر التركي هذا من ثمانية نوارات . ويدون مقسماً أيضاً إلى مازورتين من $\frac{4}{4}$ وقد لحن عليه موشحات كثيرة منها من مقام العجم [هبت رياح المحبة فحركت غصن قلبي] .



١٥ ـ أصول آغر اقصاق (أعرج)

يتألف هذا الميزان التركي الأصل من تسع وحدات زمنية [نوار] ويدون في مازورة واحدة . وقد لحن عليه موشحات منها من مقام السيكاه [باهي المحيا بدري حلو اللمى] .



١٦ ـ أصول أوفر مولوي (أعرج)

يتألف هذا الميزان التركي الأصل أيضاً من تسعة نوارات . ويدون في مازورة واحدة . وعليه ألحان عربية كثيرة ، وهو مستعمل كثير ومشهور .



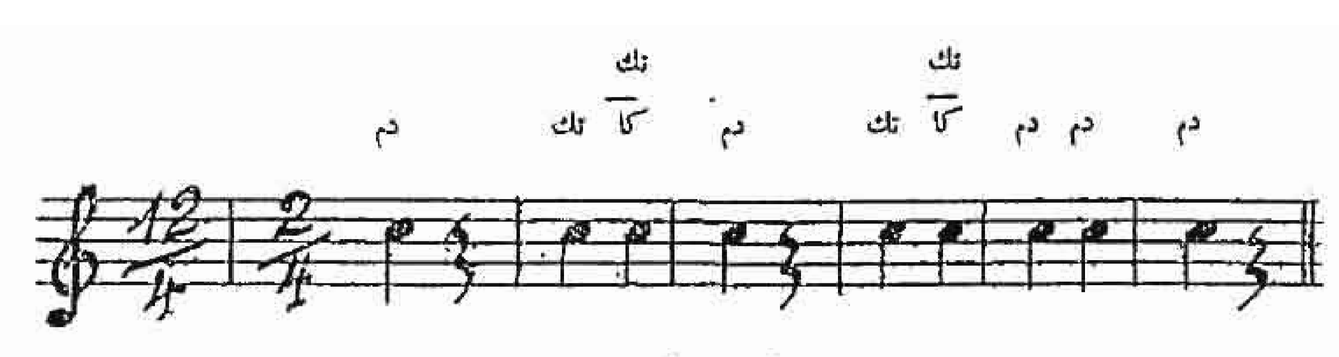
١٧ ـ أصول نيم روان (أعرج)

وهذا الميزان تركي أيضاً . ويتألف من تسعة نوارات . ويدون في مازورة واحدة . وقد لحن عليه الكثير من الموشحات منها من مقام أصفهان الحجاز [يا غزالي كيف عني أبعدوك] .



١٨ ـ مُدَوَّرْ حلبي (بسيط)

يتألف هذا الميزان الحلبي ، والتركي الأصل من اثني عشر نواراً . ويدون في مازورة واحدة أو في ست مازورات من ميزان $\frac{2}{4}$ وقد لحن عليه الكثير من الموشحات منها من مقام الحجاز [فيك كل ما أرى حسنا] والدخول في هذا الموشح من [التك الأخير للميزان] .



١٩ ـ أصول تَرْس (بسيط)

يتألف هذا الميزان من اثني عشر نواراً ويدون في مازورة واحدة أو في ست مازورات من ميزان $\frac{2}{4}$ وقد لحن عليه الكثير من الموشحات منها من مقام كلعزار [حبي دعاني للوصال] .



٢٠ ـ النَّوَخْت (أعرج)

يتألف من سبعة نوارات ، ويدون في مازورة واحدة ، والشروع في التلحين على النوخت يكون غالباً مبتدأ به من التك الأول ، وقد ظن البعض أن هذا التك [الأول] هو بداية الميزان ، وهذا ظن خاطىء . وفيما يلي ، تدوينه على حالته الأصلية .



٢١ ـ العويص (أعرج)

يتألف من أحد عشر نواراً . ويدون في مازورة واحدة ، وقد يدون في خمس مازورات . وفي حالة تدوينه هكذا يرقم له عند المفتاح $\frac{2}{4}$ وتكون ثالث مازورة منه

تحتوي على ثلاث نوارات وهكذا في كل طقم منه[١] تكون ثالث مازورة منه محتوية على هذه النوارات الثلاثة كما في الرسم التالي :



٢٢ ـ الزرفكند (أعرج)

يتألف من أحد عشر نواراً . ويدون على نوعين ، أي مثلما يدون ميزان العويص السابق شرحه .



٢٣ ـ المُدَوَّرْ (بسيط) ويقال له المدور المصري[٢]

يتألف من اثني عشر نواراً ، ويدون على المدرج في مازورة واحدة . ويمكن تقسيمه إلى ست مازورات من $\frac{2}{4}$ ويجوز أن يبتدىء الملحن في التلحين عليه من أية وحدة من دمومه أو تكوكه ما عدا سكتاته الكثيرة[٣] وفيما يلي ندونه مقسماً : .



---

(١) إن كلمة طقم تعني الميزان بأجمعه . ويمكنك أن تطلق كلمة طقم على مجموعة كل ميزان مهما كثرت عدد وحداته .

(٢) ليس لمصر موازين موسيقية خاصة ، حتى إن الموسيقى التي نسمعها من المصريين ليست في الأصل مصرية ، بل هي مقتبسة من ألحان الأندلسيين والسوريين والأتراك .

(٣) يجوز للملحن أن يبدأ من أي وحدة من وحدات الميزان ـ أي ميزان ـ وذلك يكون بحسب أحكام مخارج الألفاظ وأحكامها على أحد سببَيْ الضعف أو القوة ، بشرط أن ينتهي الملحن في لحنه إلى الموضع الذي ابتدأ منه .

٢٤ ـ مُدَوَّر شامي (بسيط)

يتألف ميزان المدور الشامي التركي الأصل من اثني عشر نواراً أيضاً كالمدور الحلبي في عدد وحداته ولكنه يختلف عنه وعن المدور المصري في تركيب دمومه وتكوكه وسكتاته ، ولم نسمع بموشحة لحنت عليه . ويدون كالموازين السابقة الشبيهة به :



٢٥ ـ أصول روان عربي (بسيط)

لهذا الميزان روايتان كما نراهما مدونتين على المدرج فيما يلي : ويتألف كل منهما من اثني عشر نواراً ويختلفان كثيراً في تركيب وترتيب دمومهما وتكوكهما ، وقد لحن على هذا الميزان موشحات كثيرة منها [انعش الأرواح هنا] .



رواية ثانية



٢٦ ـ دور روان حلبي (أعرج)

يتألف هذا الميزان من ١٣ نواراً . ويدون على ثلاثة أنواع ـ الأول في مازورة واحدة والنوع الثاني يرقم له هكذا : $\frac{4}{4}$ في ثلاث مازورات أولاها تحتوي على خمسة نوارات . والاثنتين الباقيتين كل منهما تحتوي على ٤ نوارات . والنوع الثالث في ست

مازورات ويرقم له $\frac{2}{4}$ كما يلي : وقد لحن عليه موشحات كثيرة منها من مقام البياتي [هاج الغرام] .



٢٧ ـ دور روان تركي (أعرج)
ويقال له أيضاً ، دور روان شرقي (أعرج)

ولهذا الميزان روايتان ويتألف من ١٣ نواراً . ولم نعثر على ألحان عربية موقعة على هذا الميزان . وتدوينه على المدرج في ست مازورات أي على نحو تدوين الموازين التي من ذات عدد وحداته .



٢٨ ـ الْمُرَبَّعْ (أعرج)

يتألف المربّع من ١٣ نواراً ويدون على المدرج على نوعين ـ الأول ، في مازورة واحدة . والنوع الثاني ـ يرقم له $\frac{4}{4}$ ولكن المازورة الأولى منه تحتوي على خمسة نوارات . ولهذا الميزان ثلاث صور مختلفة التركيب إلاّ في عدد الوحدات الزمنية ، وفيما يلي : تدوينه على الصورة التي تمثله في حالته الأصلية وهي أصدق صورة له .



والبعض يدونه مقسماً كما يلي : والنتيجة واحدة .



٢٩ ـ المُحَجَّر المصري (بسيط) ويقال له أيضاً مدور رباعي

يتألف المحجر من ١٤ نواراً . ويدون مقسماً إلى سبع مازورات تسهيلاً لقراءته ، وعلى هذا الميزان وغيره من الموازين المندرجة سابقاً تلحن الموشحات الأندلسية وأيضاً على الموازين الآتية :



٣٠ ـ الستة عشر الحلبي (بسيط)

يتألف من ١٦ نواراً ، ويدون مقسماً إلى أربع مازورات كما في المثال التالي :

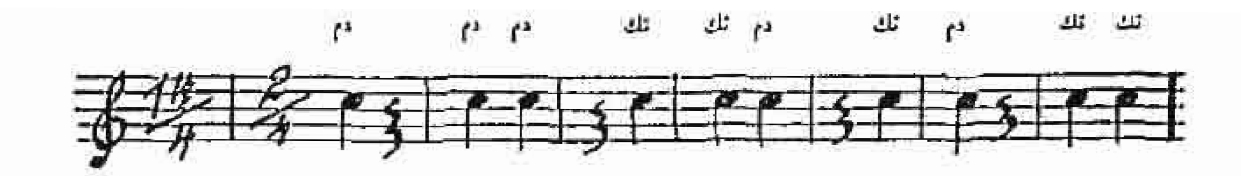
وعلامة (كا) التي فوق التك الأخير من الميزان هي علامة تركية يستعملها الأتراك



للضغط الذي يقل عن التك ضغطاً . والحلبيون اقتبسوا هذا الميزان من الأتراك ولحنوا عليه الموشحات . وقد وضعنا علامة التك بدلاً من [الكا] الغير مستعملة عند العرب . كما أن الحلبيين أنفسهم لا يستعملونها لعدم وجود آلة خاصة بها كالآلة الموجودة عند الأتراك .

٣١ ـ أصول بكداش (بسيط)

يتألف من ١٤ نواراً . ويدون مقسماً إلى سبع مازورات ويرقم له $\frac{2}{4}$ وليس عليه إلا القليل من الألحان العربية .



٣٢ ـ أصول نيم هزج (بسيط)

وهذا الميزان يستعمله الأتراك والعرب على السواء . وعليه ألحان كثيرة في الموسيقتين . ويتألف من ١٤ نواراً . ويدون مقسماً إلى سبع مازورات أيضاً ويرقم له $\frac{2}{4}$.



٣٣ ـ أصول فكرتي (أعرج)

هذا الميزان التركي يتألف من خمسة عشر نواراً ويدون مقسماً إلى سبع مازورات ويرقم له $\frac{2}{4}$ كما يلي : وقد أخذته من مبتكره الموسيقي التركي الشهير محمد بك صفا .

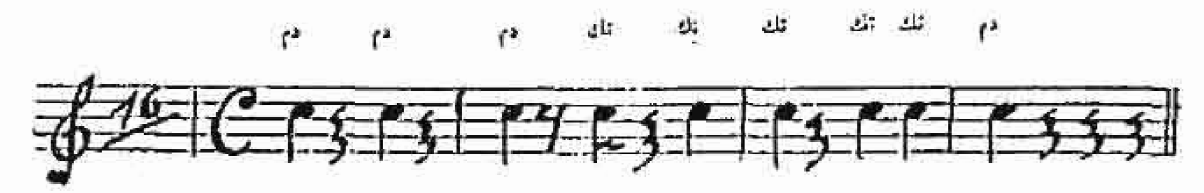


٣٤ ـ أصول مخمس عادي (بسيط) ويسمى أيضاً مخمس مصري

يتألف من ستة عشر نواراً ويدون في حالته الأصلية مقسماً إلى أربع مازورات ويرقم له $\frac{4}{4}$ كما يلي :



وقد ورد هذا الميزان مدوناً في كتاب المرحوم كامل الخلعي كما يلي :



وجاء مدوناً في كتاب المؤتمر كما قدمه المرحوم البارون رودولف دي أرلنجير مثلما دونه أيضاً المرحوم الشيخ علي الدرويش على الصورة التالية ، وهي الصورة المستعملة حالياً كما يلي :



والشروع في التلحين على صورته الأخيرة هذه المدونة أعلاه كما رأيناه في سائر الموشحات الملحنة عليه من نصف السكتة الأخيرة الواقعة قبل التكين الأخيرين منه . نذكر منها من مقام الحجاز [بدري أدِرْ كأس الطِلا] ولهذا الموشح لحن آخر على ميزان المخمس هو لحن [العشاق] لما بان حبي الغضبان ـ مقام بياتي . من ينصر لعلي ـ بياتي ـ ليت شعري هل دروا ـ بياتي ـ حملتني ما لا أطيقه ـ بياتي ـ ألحاظ الغزلان تغزل أكفاني ـ حجاز ـ يا راعي الظبا ـ بياتي ـ يا ساقي الندمان ـ كردان ـ ظبي أنسٍ مر التجني ـ عشاق ـ فتحت أزهار ـ سيكاه ـ هذه المنازل ـ راست ـ .

ولمؤلف هذا الكتاب موشح على هذا الميزان دخولاً إليه من نصف السكتة الأخيرة أيضاً ، من مقام عشيران الحسيني مطلعه [تبسم عن شتيتٍ كاللآلي نظاماً] وعلى هذا المخمس كثير من الموشحات والبشارف والبستات التركية .

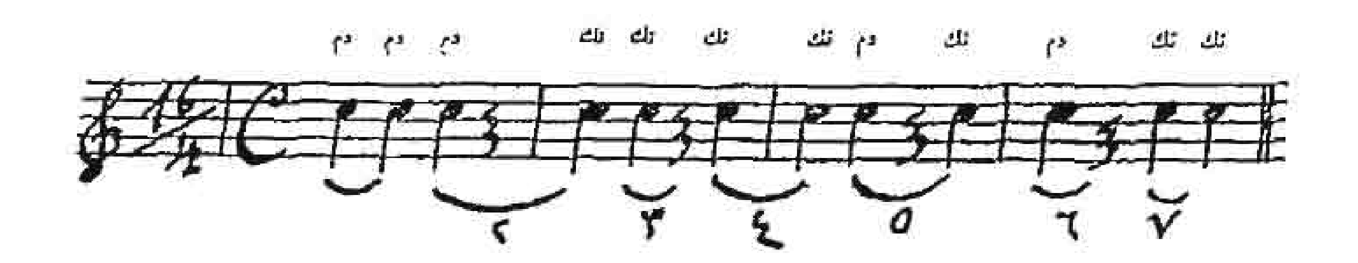
٣٥ ـ أصول بلّيق شامي (بسيط)

يتألف من ستة عشر نواراً أيضاً . ويدون مقسماً إلى أربع مازورات كما يلي :



٣٦ ـ أصول نوخت هندي (أعرج)

يتألف من ستة عشر نواراً ويدون مقسماً إلى أربع مازورات . وعليه كثير من الموشحات منها من مقام البياتي [يا مخجل الأقمار] وبعضهم حلل هذا الميزان فوجد أنه يتألف من سبع مازورات الأولى والثالثة والرابعة والسادسة والسابعة تتركب كل منها من نوارين والثانية والخامسة من ثلاث نوارات ، وهذا ما حدا بعلماء الموسيقى إطلاق اسم أعرج على هذا الميزان ذي الأعداد المزدوجة وهذه صورته :

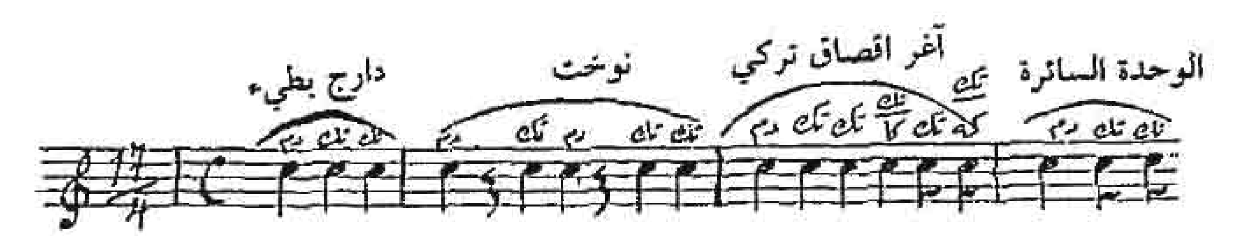


٣٧ ـ أصول جفته دويك (بسيط)

يتألف هذا الميزان التركي من ستة عشر نواراً . ويدون مقسماً إلى أربع مازورات كما يلي : ولهذا الميزان روايتان هذه صورتهما :



٣٨ ـ أصول نقش السبعة عشر (أعرج)



يتألف ميزان نقش السبعة عشر من سبعة عشر نواراً وهذا الميزان مركب من أربعة موازين الأول ـ دارج بطيء ـ الثاني ـ نوخت ـ الثالث ـ آغر اقصاق تركي ـ الرابع الوحدة السايرة . وعليه موشحات كثيرة .

٣٩ ـ أصول نقش الثمانية عشر (بسيط)

هذا الميزان يسمى باعتباره يتألف من وحدات زوجية مقدارها ١٨ نواراً . ولكنه في الواقع هو ميزان مركب من ميزانين . الأول [مدور تركي 12/4] والثاني [مدور عربي] $\frac{6}{4}$ وتسهيلاً لقراءته يدون على المدرج مقسماً إلى تسع مازورات ويرقم له $\frac{2}{4}$.

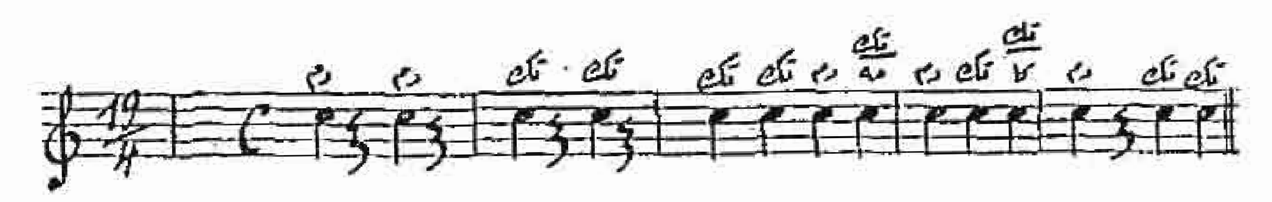


٤٠ ـ أصول أوْفَرْ (أعرج)

هذا الميزان تركي الأصل ويتألف من ١٩ نواراً . ويدون مقسماً إلى خمس مازورات من رقم $\frac{4}{4}$ ولكن المازورة الرابعة منه تشتمل على ثلاث نوارات . وقد جاء مدوناً في حالته الأصلية وكما في كتاب كامل الخلعي . على صورة واحدة كما يلي :



ويلاحظ في وحدات الأوفر كثرة السكتات لذلك استحسن الشيخ علي الدرويش الحلبي أن يقلل من عدد سكتاته ويملأ مكانها تكات وعلامات أضعف من التكات تسمى [مه] و [كا] مراعاة منه للعلامات التي يستعملها الأتراك أصحاب هذا الميزان الأصليين ، وليسهل ضبط إيقاعه ويصبح مزخرفاً فجعله على الصورة التالية :



والشروع في التلحين على ميزان الأوفر هذا قلما يحدث كما وجد في الموشحات القليلة التي لحنت عليه إلا أن يكون البدء من أوله أمثال موشحات [غضي جفونك يا عيون النرجس] مقام صبا . [أيا من حاز كل الحسن] مقام سيكاه [من كنت أنت حبيبه] مقام راست .

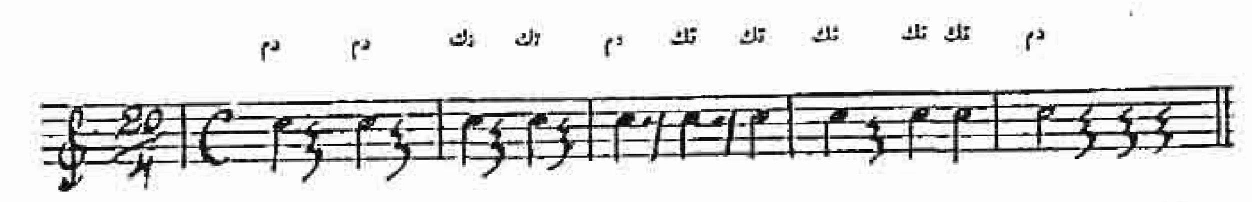
٤١ ـ أصول الفاخت أو الفاختة (بسيط)

لميزان الفاخت عدة صور نذكرها مدونة كما وردت في عدة مصادر ، وهو يتألف من عشرين نواراً في كل صورة من صوره الآتية ، ولكن عدد دومه وتكوكه وسكتاته وترتيبها فإنها تختلف عنها في كل مصدر . وفيما يلي تدوينه في الحالة الأصلية التي كان عليها قديماً مقسماً إلى عشر مازورات ويرقم له $\frac{2}{4}$.



ودونه كامل الخلعي في كتابه على طريقة الخانات ما تفسيره فيما يلي :

والشيخ علي الدرويش دونه على الصورة التالية : وهي أصلح الصور ، وأصحها .



وقد ورد تدوينه في تقرير المرحوم البارون دي أرلنجير الذي قدمه إلى المؤتمر الموسيقي العربي سنة ١٩٣٢ هكذا :



والشروع في التلحين على الفاخت من أوله . وعليه موشيحات كثيرة منها ما لحن عليه على حالته الأصلية لكامل الخلعي [حامل الهوى تعب] مقام حجاز . [على أيش يا من قلبي] سيكاه [يا ليلة الوصل] جهاركاه [هاج فواداً سالي] راست [بصفات جعلتني] كردان ابتداءً من التكين الأخيرين من ميزان البارون أو من أوله .

٤٢ ـ أصول نقش واحد والعشرين (أعرج)

يتألف من ٢١ نواراً . ويُركَّب من وزنين . الأول [نيم ورش] والثاني [نيم روان] ويدون في مازورة واحدة كما يلي :



٤٣ ـ أصول رهج (بسيط)

لميزان الرهج صور نذكرها مدونة كما وردت من مصادرها . أما عدد وحداته الزمنية في كل المصادر ما عدا واحدة منها فهي : ٢٤ نواراً في حالة الميزان الأصلية وفي المصدرين الآتي بيانهما . والصورة الأولى كثيرة السكتات كما نراها فيما يلي مدونة مقسمة إلى ست مازورات من رقم $\frac{4}{4}$ كما يلي :



وجاء هذا الميزان مدوناً في كتاب كامل الخلعي على طريقة الخانات فحولناه مدوناً بالنوتة هكذا :



وجاء في كتاب الروضة البهية لذاكر بك مدوناً على الصورة التالية :

وجاء في كتاب المؤتمر مدوناً من ٢٢ نواراً على الصورة التالية : وباسم إيقاع رهج المستعمل في حلب .

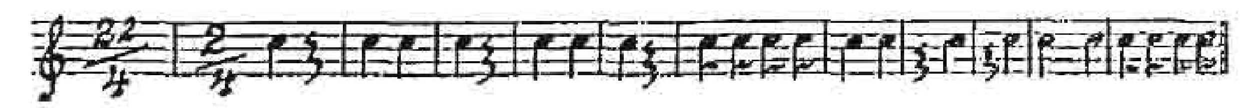


والشروع في التلحين على ميزان الرهج في حالته الأصلية وفي الصورتين المدونتين أعلاه من كتاب الخلعي وكتاب الروضة البهية يبدأ من أوله كما رأيناه في كثير من الألحان نذكر منها موشحة [كم وكم ذا الصدود يا أملي] عراق [يا أيها الظبي الذي] بوسليك ، أما الصورة الأخيرة المدونة في كتاب المؤتمر فعليها نموذج لحني أي طقم واحد من الميزان مدوناً بالنوتة من الموشح ذاته أي [كم وكم ذا الصدود] من مقام العراق .

٤٤ ـ أصول هزج عربي (بسيط)

يتألف من ٢٢ نواراً ويدون مقسماً إلى ١١ مازورة من $\frac{2}{4}$ كما يلي :

ولهذا الميزان صورة تركية تختلف عن العربية هذه في تركيب دمومها وتكوكها وسكتاتها وفي إضافة علامات الـ [كه] التركية في بعض خاناتها . وهذه صورتها :



٤٥ ـ أصول شنبر حلبي (بسيط)

يتألف هذا الميزان من ٢٤ نواراً . ويدون مقسماً إلى ست مازورات من $\frac{4}{4}$ وفيما يلي صورة عنه في حالته الأصلية وهي مطابقة للصورة المدونة في كتاب المؤتمر المقدمة من البارون :

والبعض يدون [أصول الشنبر الحلبي] من ضعف عدده المعروف به أي من ٤٨ نواراً كما جاء مدوناً من المرحوم الشيخ علي الدرويش وهذه صورته :

وجاء فيما يلي : مدوناً في كتاب كامل الخلعي من ٤٨ نواراً أيضاً . ولكنه ابتدأ بتدوينه من التك الأول الذي بعد الدم والسكتات الثلاث التي في ميزان علي الدرويش ، أي على الصورة التالية :

وعلى الصورتين الأخيرتين الكثير من الموشحات منها من مقام الجهاركاه [حبذا الدوكا يحلو] ومن مقام الهزام [اشفعوا لي يآل ودي] ومن مقام الحجاز تلحين المرحوم الشيخ أبي خليل القباني موشحة [برزت شمس الكمال] ومن مقام البياتي موشح قديم هو [زالت الأتراح عنا] ومن مقام الراست تلحين المرحوم كامل الخلعي موشحة [بدر حسن قد تبدى] .

٨٦ ـ أصول فرنكجين ويلفظ فرنكشين (بسيط)

يتألف هذا الميزان التركي الأصل من ٢٤ نواراً ويدون فيما يلي : مقسماً إلى ست مازورات ويرقم له $\frac{4}{4}$ وعليه لحن موشحات قليلة وألحان تركية كثيرة جداً منها البشرف المشهور [صبا زمزمه] .

٤٧ ـ أصول ورش تركي (بسيط)

٤٧ ـ اصول ورش تركي (بسيط)

تك تك دم تك تك تك تك دم تك تك دم تك تك كا تك تك تك دم دم دم تك دم

٤٨ ـ أصول ورش حلبي (بسيط)

وهذا [الورش الحلبي] كالورش التركي في عدد وحداته ولكنه يختلف عنه في تركيبها . وعليه لحن قليلاً من الموشحات نذكر منها [يا ساكناً في فؤادي] .

تك تك دم تك تك تك تك دم تك تك دم تك تك تك تك تك دم دم دم تك دم



٤٩ ـ أصول رمل حلبي (بسيط)

يتألف هذا الرمل من ٢٨ نواراً . ويدون مقسماً إلى ١٤ مازورة وقد لحن عليه موشحات قليلة ، منها من مقام الراست [الرفق بمفتون كفى الصب] .

تك تك دم تك دم تك تك دم تك تك تك دم دم دم تك تك دم تك تك تك دم تك تك دم



٥٠ ـ أصول دور كبير (بسيط)

يتألف من ٢٨ نواراً وتدوينه في حالته الأصلية كما يلي مقسماً إلى سبع مازورات يرقم له $\frac{4}{4}$.

كا تك كا تك هك تا دم دم تك تك تك دم كه تك تك دم تك دم دم



وهذا الميزان التركي الأصل هو الذي لحن عليه عاصم بك بشرفه الراست المشهور . وقد لُحن على هذا الميزان أيضاً عدة بشارف نذكر منها [نهاوند عثمان بك] [عشاق طاطيوس] [صبا عثمان بك] [حجازكار عثمان بك] [حجازكار طاطيوس] [سوزناك أمين آغا] [هزام عثمان بك] [بسته نكار نعمان آغا] [سيكاه عثمان بك] [محير سالمبك] [نهفت عثمان بك] [سوزدل علي أفندي] [صبا زمزمه راشدده الناياتي] محير كرد له أيضاً وكثير من الشرقيات والبستات التركية . ولم يلحن عليه موشحات قط . ولهذا الميزان رواية أخرى نقلناها عن كتاب [شرقي مجموعه سي] لهاشم بك وهذه هي :

كا تا كا تا هك تا دم تك تك دم كا تك تك دم تك دم دم

$\frac{28}{4}$

٥١ ـ أصول دور كبير حلبي (بسيط)

هذا الدور كبير مستعمل في حلب وهو يتألف من ٢٨ نواراً ويدون أيضاً مقسماً إلى سبع مازورات ويرقم له $\frac{4}{4}$ وقد لحن عليه موشحات قليلة منها من مقام البياتي [قل أرباء بالتصابي] أما الدخول في الميزان فهو من نصف التك الأخير المشار إليه بعلامة × كما يلي :

تك تك دم تك تك تك دم تك تك دم تك تك تك تك تك دم تك تك تك تك تك ده تك دم

$\frac{28}{4}$

٥٢ ـ أصول مُحَجَّر مُصَدَّر (بسيط)

يتألف من ٢٨ نواراً . ويدون مقسماً إلى سبع مازورات ويرقم له $\frac{4}{4}$. لهذا الميزان ثلاثة مصادر تناولته بالتغيير والتبديل نثبتها هنا أولاً في حالته التي كان عليها قديماً . ثانياً كما جاء في كتاب كامل الخلعي . ثالثاً كما دونه الشيخ علي الدرويش . وقد لحن عليه الكثير من الموشحات منها [جعلني غرامي لعشقه مثل] بياتي [هجرني حبيبي] حجاز [زارني المحبوب] شاهناز [دع عنك هجري] صبا .

كما دونه الشيخ علي

في حالته الأصلية

كما دونه كامل الخفي

٥٣ ـ أصول الستة عشر (بسيط)

المستعمل في مصر . وهو غير الستة عشر الحلبي ذو ١٦ نواراً

يتألف من ٣٢ نواراً مقسماً إلى ٨ مازورات من رقم $\frac{4}{4}$. وندونه فيما يلي على حالته الأصلية القديمة . وعليه موشحات كثيرة منها [هبت رياح المحبة] حجاز (نرى العقد في ثغره محكماً) بسته نكار (قام يسعى) راست (يا ليلة الوصل) نهاوند (قد طاب بالأنس وقتي) زنكلاه (كثير النفار واصلني) حجاز . ولموشح هبت رياح المحبة لحن آخر من مقام العجم عشيران موقعاً على الستة عشر الحلبي السالف الذكر ، وجميع هذه الموشحات لحنت عليه موقعة من أوله . كما أنه لحن على هذا الميزان (المستعمل في مصر) الكثير من البشارف والبستات التركية .

ودون الشيخ علي الدرويش هذا الميزان أيضاً . كما جاء ف كتاب المؤتمر مدوناً من البارون إلا في موضع واحد منه . هو الوحدة الثالثة عشر التي استبدلها البارون بعلامة (دم) بدلاً من (التك) وهذه صورته .

وفيما يلي : مجموعة من الأوزان التي تتركب من الوحدة الزمنية الصغيرة (كروش) .

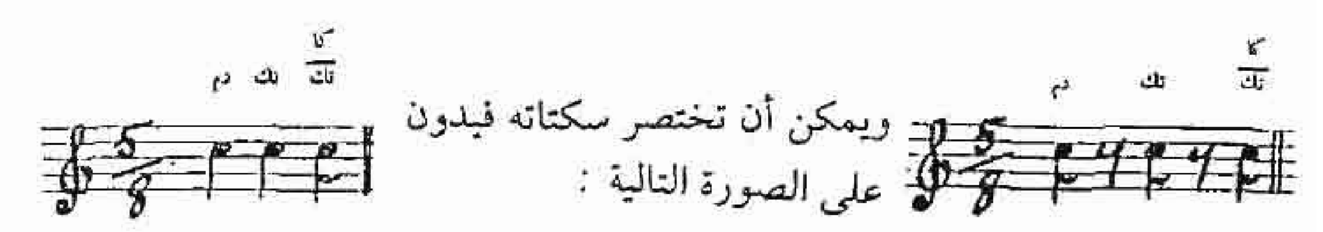
٥٤ ـ السّماعي طائر (أعرج)
ويسمى أيضاً السّماعي سَرَبَنْد

يتألف من ثلاث كروشات في كل ما يحتويه . وقد لحن عليه الكثير من الموشحات ، وكثيراً ما يلحنون عليه الخانة الرابعة من السماعيات التركية وغير ذلك من الموسيقى الآلية والغنائية . وهذا الميزان يشبه إلى حد بعيد ميزان السماعي الدارج المؤلف من ٣ نوارات $\frac{3}{4}$ الذي سبق تدوينه في أول هذا الفصل ، أو هو بذاته ، غير أن هذا السماعي طائر سرعته هي ضعف سرعة السماعي الدارج . ويدون السماعي الطائر هذا في مازورة واحدة كما يلي :



٥٥ ـ ترك أقصاغي (أعرج)
أو الأعرج التركي أو يورك اقصاق سماعي

هو ميزان تركي الأصل ، يتألف من خمس كروشات ، وهو نصف ميزان السماعي الثقيل (الآتي بيانه) في عدد وحداته الزمنية . ويلحن على الترك اقصاغي هذا ، السماعيات التركية والبستات . ويدون في مازورة واحدة كما يلي :



ويمكن أن تختصر سكتاته فيدون على الصورة التالية :

٥٦ ـ يورك سماعي ويسمى أيضاً السماعي الدارج (أعرج)

وهذا السماعي الدارج أو (اليورك سماعي) أو (الأكرك) كما يسمونه في العراق يتألف من ستة كروشات وهو ضعف ميزان السماعي الطائر في عدد وحداته الزمنية . ويشبه السنكين سماعي أيضاً . ولكن في عدد دمومه وتكوكه وسكتته الأخيرة . وكثيراً

ما يلحنون عليه الموشحات والخانات الرابعة من السماعيات التركية ، وهو يدون في مازورة واحدة كما يلي :

تك دم تك تك دم



٥٧ ـ دَوِرْ هندي (أعرج) ويسمى أيضاً نيم نَوَخْت

هو ميزان تركي الأصل . يتألف من سبعة كروشات ، وأكثر ما يلحن عليه الموشحات الأندلسية وهو يدون في مازورة واحدة كما يلي :



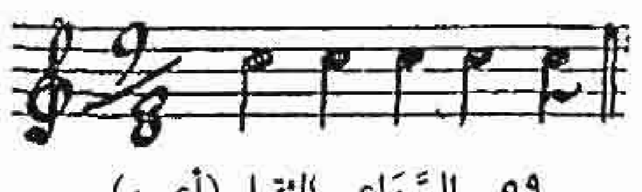
٥٨ ـ الأقصاق سَمَاعي المعروف بالإفرنجي (أعرج)

هذا الأقصاق سماعي المعروف بالإفرنجي المؤلف من تسعة كروشات ، هو غير الميزان الثلاثي المركَّب المستعمل في التدوين الموسيقي الإفرنجي $\frac{9}{8}$. لأن عدد وحدات الأقصاق هذا الزمنية لا تقسم إلى ثلاثيات شأن وحدات الميزان الثلاثي المركب المعروف عند الإفرنج ، بل إن هذا الأقصاق هو من الموازين العربية الشهيرة والجميلة التوقيع المخصصة بالتوقيع للموشحات العربية والتي يتميز توقيعها في لونه وطابعه عن التوقيع الإفرنجي . ويدون الأقصاق سماعي كما يلي : في مازورة واحدة .



ويمكن أن نختصر سكتاته فيدون على الصورة التالية :

تك تك دم تك دم

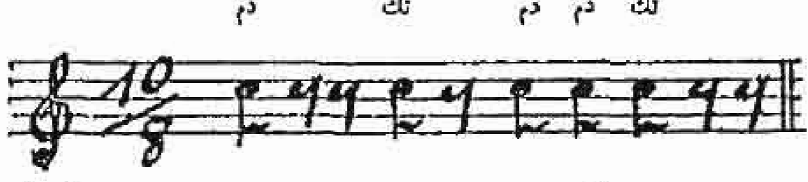


٥٩ ـ السَّمَاعي الثقيل (أعرج)

السماعي الثقيل هو من الموازين العربية الشهيرة ، ويعتبر من أهم الضروب التي تتميز بها الموسيقى العربية . عدد وحداته الزمنية عشرة كروشات ويسمى أعرج لأنه مجموع في الأصل من ميزان ترك أقصاغي $\frac{5}{8}$ السابق شرحه ، أي أنه مضاعف لهذا الميزان في عدد وحداته الزمنية .

ويلحن على السماعي الثقيل جميع السماعيات التركية والمصرية والشامية المشهورة والكثير من الموشحات . ويدون كما يلي : في مازورة واحدة .

تك دم دم تك دم



وفيما يلي : موازين يتألف كل منها من عشرة كروشات أيضاً ، وكل واحد منها يختلف عن الآخر في اسمه وتركيبه وترتيب دمومه وتكوكه وسكتاته . أما تدوينها فواحد ، أي في ماورة واحدة ورقم واحد هو $\frac{10}{8}$.

٦٠ ـ الأول ويسمى : أصول اقصاق سَمَاعي (أعرج)

كا

تك تك دم تك تك دم



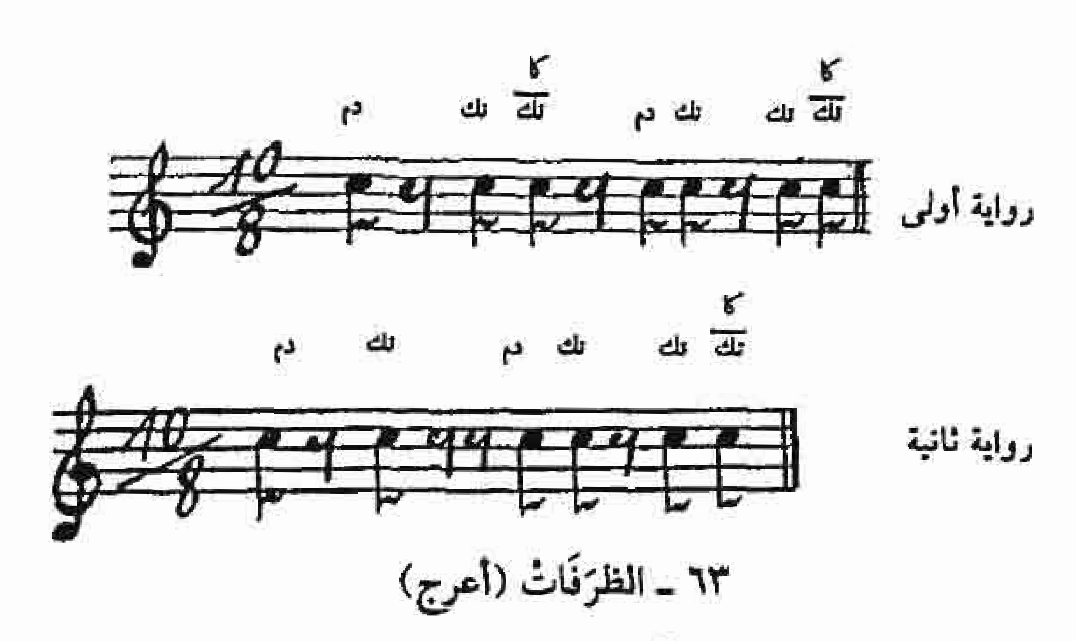
٦١ ـ الثاني ويسمى : أصول جورجنه (أعرج)

كا

تك دم تك تك دم

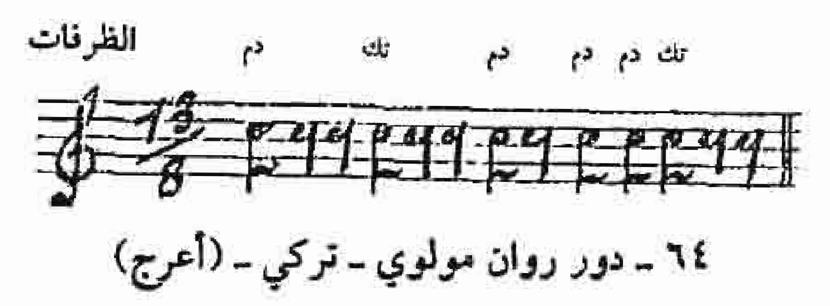


٦٢ ـ الثالث ويسمى : أصول لنك فاخته (أعرج)



٦٣ ـ الظرَفَاتْ (أعرج)

الظرفات يتألف من ١٣ كروشاً . وقد لحن عليه الكثير من الموشحات ، وقليل جداً من القطع الموسيقية الآلية : ويدون كما يلي في مازورة واحدة .



٦٤ ـ دور روان مولوي ـ تركي ـ (أعرج)

هذا الميزان تركي الأصل ويستعمله العرب ، وهو يتألف من ١٤ كروشاً ، وقد لحن عليه بعض الموشحات منها ـ موشحة [أقبل الساقي علينا] ويدون كما يلي : في مازورة واحدة ، وعلى صورتين إحداهما للتوقيع باليد . والأخرى للتوقيع بالنقرات على آلات التوقيع التركية .



٦٥ ـ أصول لَمَمَا (أعرج) ويسمى أيضاً أصول رقصان

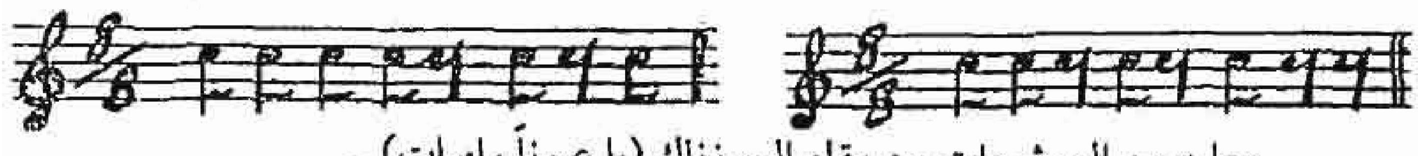
وهذا الميزان تركي الأصل ويستعمله العرب أيضاً ، وهو يتألف من ١٥ كروشاً ، وقد لحن عليه بعض الموشحات منها [ظهرت شمس المحيا] ويدون كما يلي : في مازورة واحدة .



٦٦ ـ أصول تاتيقوفتي (بسيط)

رواية أولى   رواية ثانية (أصح)





وعليه من الموشحات من مقام السوزناك (يا عيوناً راميات) .



رواية ثالثة ـ أي عند الإبطاء يكون من $\frac{16}{8}$.

٦٧ ـ أصول نيم أويون هواسي (أعرج)

ومن الموشحات التي لحنت عليه : (عيد مواسم كاس وشرب) .



٦٨ ـ أصول جفته يورك سَمَاعي (بسيط)
ويسمى أيضاً ـ مضاعف يورك سَمَاعي

ومن الموشحات الكثيرة التي لحنت عليه :

(عطفة يا جيرة العلم) مقام حجاز .



٦٩ ـ أصول أوسط عربي (أعرج)



وقد لحن عليه بشرف عربي قديم يسمى (أوسط الماهور) .

٧٠ ـ أصول مُحَجَّرْ دولاب مقلوب (أعرج)

هذا الميزان تركي الأصل أيضاً ، ويستعمله العرب في تلحين الموشحات . وقد لحنت عليه من الموشحات منها [حَيِّ عهاتيك المنازل] من مقام الماهور . وهو يتألف من ١٧ كروشاً ويدون في مازورة واحدة على الصورة التالية :



٧١ ـ أصول خوش رنك (أعرج)

وهذا الميزان تركي الأصل ويستعمله العرب أيضاً في تلحين الموشحات وقد لحن عليه الكثير منهم نذكر منها من مقام الحجاز [سل فينا اللحظ هندياً] وهو يتألف من ١٧ كروشاً ويدون في مازورة واحدة كما يلي :



٧٢ ـ أصول مرصع شامي (أعرج)

يتألف من ١٩ كروشاً ، وقد لحن عليه الكثير من الموشحات نذكر منها من مقام الصبا [يا أيها البحر المعظم افتني] ويدون كما يلي : في مازورة واحدة .



٧٣ ـ المُنَمَّقْ

يتألف من ١٤ كروشاً ، ويدون في مازورة واحدة كما يلي :



فيما يلي : بعض الموازين المستعملة في العراق وبخاصة في بغداد :

٧٤ ـ ميزان شعبانية

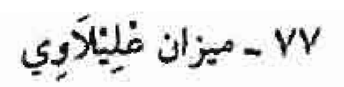


٧٥ ـ ميزان شرقي



٧٦ ـ ميزان مُثَلَّث

تك دم دم دم دم



٧٧ - ميزان عَلِيلاَوِي

تك تك دم دم تك دم



٧٨ - ميزان حَسِجَهْ بطيء

تك تك دم تك دم دم



٧٩ - ميزان يُكرك أو أُكرك

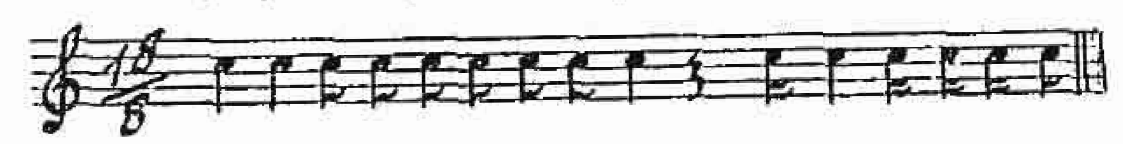
تك دم تك تك دم



هذا الميزان يشبه السنكين سماعي أو هو بذاته .

٨٠ - ميزان أيْ نوسِي

تك تك تك تك تك تك دم تك تك تك دم تك تك دم دم



٨١ - ميزان السَّمَاحْ

تكتكتكتك دم تك تك تكتك تك تك تك دم تك تك تك تك تك تك تك دم تك تك تك تك دم دم

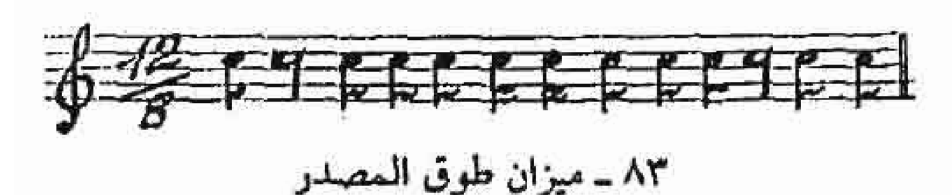
وفيما يلي : بعض الموازين المستعملة في تونس ومراكش والجزائر نقلاً عن كتاب المؤتمر . وبعض هذه الموازين تشبه الموازين المستعملة في مصر وحلب والشام مثل : الدَّرَج يشبه ميزان الدارج . والبسيط يشبه المدور . والقائم ونصف يشبه الخفيف .

والبطايحي مثله . والقُدَّام يشبه السنكين سماعي والانصراف يشبه السربند .

بعض الموازين الموسيقية المستعملة في تونس .

٨٢ ـ ميزان المصدّر

تك تك تك تك تك تك تك تك تك تك دم



٨٣ ـ ميزان طوق المصدر

تك تك تك تك تك دم



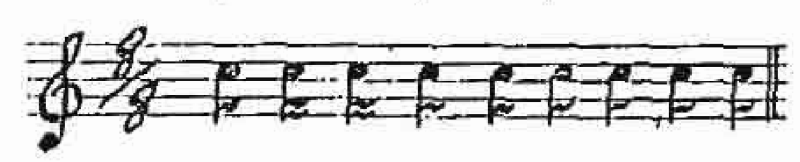
٨٤ ـ ميزان الدَّرْج

تك تك دم



٨٥ ـ ميزان الأبيات

تك تك تك دم تك دم تك تك دم



وفيما يلي : بعض الموازين المستعملة في مراكش .

٨٦ ـ ميزان الانصراف

تك تك تك تك دم



٨٧ ـ ميزان القُدَّامْ

تك دم تك دم دم دم

٨٨ ـ ميزان البطايحي

تك دم دم تك دم تك دم تك دم دم

٨٩ ـ ميزان الدَّرْج

تك تك تك دم دم تك تك تك دم دم

٩٠ ـ ميزان القنطرة

تك تك تك تك دم

٩١ ـ ميزان قائم ونصف

تك تك تك تك دم دم

٩٢ ـ ميزان مُخَلَّصْ

تك تك دم

تك تك تك تك تك تك تك تك تك دم تك دم

ميزان البسيط



الموازين المستعملة في الجزائر :

٩٣ ـ ميزان البطايحي (١)

تك دم تك دم



٩٤ ـ ميزان المَخْلَص

تك تك دم دم



٩٥ ـ ميزان الدَّرْج

تك تك دم دم



٩٦ ـ ميزان الانصراف

تك دم دم تك تك



---

(١) ويستعمل أيضاً البطايحي ، والانصراف ، المدونين أعلاه . في تونس كما يستعملان في الجزائر .

٩٧ ـ ميزان المصدَّر



٩٨ ـ ميزان صوفيان



هذه هي الموازين الأكثر استعمالاً في الموسيقى العربية مع العلم بأنه يوجد الكثير من الموازين التي أُهملت كونها طويلة ومملّة ولم تعد تستعمل في عصرنا هذا .

كلمة لا بدّ منها

لعلّ الموسيقى هي أفضل الفنون في الكشف عن مدى تأثير الأوضاع والمستويات والتقاليد الثقافية في الفن وإنتاجه وتذوقه . من هنا نجد أن القطعة الموسيقية الواحدة التي يطرب لها شعب ، يرفضها شعب آخر . خير مثالٍ على ذلك ، هو موقف الكثيرين من أبناء جيلنا ، الناشئة ، من الموسيقى الأصيلة وعدم تذوقهم لها .

وتمتلىء كتب تاريخ الموسيقى بمثل هذه الآراء ، إذ ليس من شك في أن ارتباط الموسيقى بالغناء يوسّع من وظائفها في المجتمع . فيبدو أن الأغاني قديماً لم تكن تتجاوز الأربعة أنواع فقط ، هي : النواح في المآتم ، القصيدة الغنائية ، الموشحات والأهزوجة الشبيهة بالحداء . أما الأغاني العصرية فقد أصبحت كثيرة ، وهي على أنواع :

الموشحة ، القصيدة ، الموال ، الغناء بكلمة ياليل ، الدور المصري ، المونولوج ، النشيد ، أغاني الكورس ، الرواية الملحنة ، الطقطوقة ، طرق المولد ، أغاني الزفاف ، التراتيل الدينية ، ألحان الرقص ، الأغاني الشعبية ، وما إلى هنالك من أنواع . . .

أما التأليف (الآلي) أي الموسيقى التي لا يصحبها غناء ، فهو : الدولاب ، المقدمة الموسيقية أو الافتتاحية ، البشرف ، السماعي ، التحميلة ، اللونفة ، البولكة ، المازوركة ، القطعة الوصفية ، القطعة التصويرية ، التقسيم ، القطعة الراقصة ، المارش(*) ، إلخ . . .

(*) سنتناول ذلك في الجزء الثاني من الموسوعة .

وابتكر رجال النهضة الحديثة أنواعاً أخرى من الأغاني التي تتصل بجميع أعمال الحياة وأسبابها ، مثال :

١ ـ أغانٍ للسرور وأغانٍ مسجوعة .
٢ ـ أغانٍ للعمل ، والفلاحة .
٣ ـ أغانٍ للحب ، للرقص ، للحرب ، للصيد ، للسير ، للحمّالين .
٤ ـ أغانٍ للملاّحين والمجذّفين .
٥ ـ أرجوحات الأطفال .
٦ ـ نوح الجنائز والترانيم والأناشيد الصوفية والموشحات الدينية .
٧ ـ أغانٍ شافية من الأمراض والسحر ، وطرد الشياطين .
٨ ـ أغانٍ للتضحية والحنين والتأسف .
٩ ـ أغاني الختان والولادة والأعياد والأعراس والزواج والمسارح والفولوكلور .
١٠ ـ أغاني المضحكين والنقاد والصعاليك . إلخ . . .

هذا الأمر دفعنا إلى لملمة أوراق هذه الموسوعة وإعدادها بأسلوب سهل ، يلقي كشفاً على تاريخ الموسيقى ونشأتها ، وإن اختلفت الآراء حول ذلك . في الجزء الثاني من هذه الموسوعة ، سنتناول أنواع الآلات وكيفية العزف عليها بدروس تطبيقية محاولة للاستغناء عن مكابد الدروس الخصوصية التي تكلّف طالب هذا العلم مشقّة كبيرة ، خصوصاً أننا في عصر ، ظروفه تمسك برقاب الجميع .

بعض مصادر البحث

- الأدوار : صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي ، ت : الحاج هاشم محمد الرجب ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، المركز العربي للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ م .
- الاصطلاحات الموسيقية : كاظم ، تعريب : إبراهيم الداقوقي ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٤ م .
- أضواء عربية على أوروبا في القرون الوسطى : نخبة من أساتذة الجامعات الأوروبية ، ترجمة عادل العوّا (سلسلة زدني علماً) .
- أعلام الموسيقى والغناء العربي : فكري بطرس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٦ م .
- الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، دار الثقافة ، بيروت سنة ١٩٨٣ م .
- تاريخ الموسيقى الأندلسية : د. عبد الرحمن علي الحجي ، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٦٩ م .
- تاريخ الموسيقى الشرقية : سليم الحلو ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٧٤ م .
- تاريخ الموسيقى العربية : هنري جورج فارمر ، عرّبه وعلق على حواشيه جرجيس فتح الله المحامي .
- تاريخ الموسيقى والغناء العربي : د. محمد محمود سامي حافظ ، المطبعة الفنية الحديثة ، مصر ، ١٩٧١ م .
- تراث الموسيقى العالمية : كورث زاكس ، عالم الفكر م ٢ ـ ١٩٨٢ م .

- التعبير الموسيقي : د. فؤاد زكريا ، دار مصر للطباعة ، ط ١ ، ١٩٥٦ م .
- جماليات الإبداع الموسيقي : جيزيل بروليه ، دار العلم العربي ، القاهرة ، ١٩٧٠ م .
- رسالة ابن المنجم في الموسيقى : يحيى بن علي بن يحيى المعروف بابن النديم ، ت : د. يوسف شوقي ، دار الكتب ، مصر ، ١٩٧٦ م .
- رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى : منشورة في كتاب تاريخ الموسيقى الشرقية - ت : سليم الحلو .
- الكافي في الموسيقى : أبو منصور الحسين بن زيلة ، ت : زكريا يوسف ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ م .
- متعة الإسماع في علم السماع : أحمد التيفاشي - نشر في مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية بيروت ع ٢ ، ٣ ، ٤ ، ١٩٦٨ م .
- الموسيقى النظرية : محمود أحمد الحفني ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٣٨ .
- الموسيقى الكبير : أبو نصر محمد بن طرخان ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ .
- الموسيقى العربية : سيمون جرجي ، سلسلة ماذا أعرف ، ١٩٧١ م .
- نظرية الموسيقى العالمية : عبد الغني شعبان ، المجموعة الأولى ، ١٩٧٠ م .

فهرس الموضوعات


تليجرام
مكتبة سور الأزبكية



في يقيننا أن منافع هذه الموسوعة الموسيقية بقسميها النظري والتطبيقي (التعليمي) ليس مقصوراً على مجموعة بعينها ، فقد وُضعت ليفيد منها طلاب هذا العلم بصورة خاصة ، والموسيقيون المشتغلون بالعزف ، ومؤلفو الموسيقى وقادة العزف وصنّاع الآلات وأخيراً الهواة ، ثم كل من له صلة بهذه العلوم والفنون إداءً واستماعاً .

وقد تناولنا بالأمثلة نماذج تطبيقية من بعض الآلات الأساسية كالعود والبيانو والأورغ والغيتار والمزمار . . . ويبقى في هذا المجال متسع كافٍ لغير آلة .

والعازف لا بدّ من أن يدرك أسرار الآلة التي يعزف عليها من حيث جوهر صوتها ومادتها . والمؤلّف لا بدّ من أن يعرف عن كل آلة مداها في التصوير والتعبير . والصانع في وسعه ، بمقتضى هذه الموسوعة ، أن يعرف كيف يطرق أبوب التجديد في صناعته . أما الهاوي فإنه يجد في هذا العمل زاداً للإفادة وللتقويم .

هكذا تستطيع هذه الموس
يحسّون أنهم أطراف متعدد
وفي خدمة الموسيقى

